Pascal Quignard

El odio a la música

Diez pequeños tratados



EDITORIAL ANDRES BELLO

PASCAL QUIGNARD

EL ODIO A LA MÚSICA

Diez pequeños tratados

Traducción y notas de Pierre Jacomet

EDITORIAL ANDRES BELLO
Barcelona • Buenos Aires • México D.F. • Santiago de Chile

"Cet ouvrage, publié dans le cadre du programme de participation á la publication, beneficie du soutien du Ministére des Affaires Etrangéres, de l'Ambassade de France au Chili et du Centre Culturel et de Coopération Linguistique de Santiago."

Edición original: Calmann-Lévy

Título de la edición original: *La Haine de la Musique*

Traducción de Pierre Jacomet

Editorial Andrés Bello Española
Enrique Granados, 113, Pral 1ª, 08008 Barcelona
http://www.librochile.cl/andresbello/

ISBN: 84-89691-48-7

Depósito legal: B-50.894-1998

Impreso por Romanyà Valls, S.A. - Pl. Verdaguer, 1-08786 Capellades

Printed in Spain

TABLA DE TRATADOS

PRIMER TRATADO

Las lágrimas de San Pedro

Rodeamos de lienzos una desnudez sonora, extremosa, lastimada, infantil, que perdura sin expresión en lo más hondo de nosotros. Estos lienzos son de tres clases: las cantatas, las sonatas, los poemas.

Lo que canta, lo que suena, lo que habla.

Con ayuda de estos lienzos, así como procuramos sustraer a la escucha ajena la mayoría de los ruidos de nuestro cuerpo, sustraemos a nuestro propio oído algunos sones, algunos gemidos más antiguos.

*

La *Mousiké* -dice un verso de Hesíodo- vierte pequeñas libaciones de olvido en la tristeza. La tristeza es al alma donde se depositan los recuerdos lo que el sedimento es al ánfora que contiene el vino. Sólo podemos anhelar que repose. En la antigua Grecia la *musa* de la *mousiké* tenía por nombre Erato. Profetisa de Pan,[1] dios del pánico, vagaba en trance por efecto de la bebida y del consumo de carne humana. Los chamanes eran inspirados por las fieras, los sacerdotes por los hombres inmolados, los aedos por las musas. Son siempre víctimas. Las obras -por modernas que pretendan ser- son siempre más inactuales que el tiempo que las acoge o las desecha. Se inspiran siempre en *pánikas.* Las pánicas, acompañadas de tirsos chamánicos, flautas de Pan y roncos cantos miméticos, en latín las *bacchatio,* consistían en dar muerte a un joven que era descuartizado vivo y comido crudo en el acto. Orfeo es devorado crudo. La musa Euterpe lleva a su boca una flauta. Aristóteles dice en la *Política* que la musa tiene la boca y las manos ocupadas exactamente como una prostituta que engruesa con ayuda de sus labios y sus dedos la *physis* de su cliente para enderezarla contra su bajo vientre, para que emita su

[1] Pan, cuyo nombre deriva del verbo *paein* (pastar), representa al demonio. (N. del T.)

semilla. Las obras (las *opera)* no son el hecho de hombres libres. Todo lo que opera está ocupado. Es la "preocupación" de la tristeza. En castellano la "inquietud". Es el poso en el ánfora: el cadáver, el muerto propio del vino.

*

Atenea inventó la flauta. Preparó la primera (*tibia* en latín, *autos* en griego) para imitar los gritos que había oído escapar del gaznate de los pájaros-serpiente de alas de oro y defensas de jabalí. Su canto seducía, inmovilizaba y permitía matar en el momento del terror paralizante. El terror paralizante es el primer período de la pánica omofagica. *Tibia canere*. hacer cantar la tibia.

El Sileno Marsias hizo ver a Atenea que la boca se le distendía, las mejillas se le dilataban y los ojos se le desorbitaban cuando soplaba en las *tibiae* imitando el canto de la Gorgona. Marsias gritó a Atenea:

-Deja la flauta. Abandona esa máscara que desordena tu mandíbula y ese canto que espanta.

Pero Atenea no lo escuchó.

Un día, en Frigia, mientras la diosa tocaba a la vera de un río, vio su reflejo en el agua. Esta imagen de una boca ocupada la asustó. Arrojó de inmediato la flauta entre los cañaverales de la ribera. Huyó.

Entonces Marsias recogió la flauta abandonada por la diosa.

*

Interrogo los lazos que mantiene la música con el sufrir sonoro.

*

Terror y música. *Mousiké* y *pavor*. Estas palabras me parecen indefectiblemente ligadas -por más alógenas y anacrónicas que sean entre sí. Como el sexo y el lienzo que lo cubre.

*

Los lienzos son eso que estanca una herida que se expande, que disimula una desnudez vergonzante, que envuelve al niño cuando sale de la noche materna y descubre su voz al lanzar el primer aullido, desencadenador del ritmo propio de la pulmonación[2] "animal" que le pertenecerá hasta la muerte. El viejo verbo romano *solor* desvía lo que obsesiona. Apacigua lo que pesa en el fondo del corazón de un humano y suaviza el agror que allí se corrompe. Adormece lo que en él acecha dolorosamente y amenaza erguirse sin pausa, brincar en el pánico angustiado y enfebrecido. Por eso se dice en francés que la musa "amuse" (divierte) al dolor. De allí viene la voz *consolatio.* Cuando el imperio de Roma se dividió provincia por provincia, cuando la ligazón social y la *religio* que unían los territorios entre sí se desgarraron para ser recompuestos según la voluntad del partido cristiano y de los bárbaros igualmente cristianos (por lo menos arrianos), en los primeros años del siglo sexto, un letrado romano fue encerrado en un calabozo por orden del rey ostrogodo Teodorico, primero en Calvenzano, después en una torre de Pavía. Allí, el joven letrado, el patricio, el neoplatónico, el porfirio, el amonita Boecio, el consorte de la transbisnieta de Simaco, el esposo frustrado para siempre del cuerpo de su esposa, compuso *De consolatione philosophiae.* ¿Hubo alguna vez *philosophia* más audaz que aquel *solor* del alma? Un hachazo interrumpió el libro, un día de otoño. Era el veintitrés de octubre del año quinientos veinticuatro. Se llamaba Anicius Manlius Torquatus Severinus Boetius. Antes de ser decapitado en el calabozo de Pavía, el espíritu del mundo de los muertos, la *imago,* la "figura consoladora", se le apareció en forma de mujer. Cito la *Prosa I* del primer libro de la *Consolatio:* "mientras meditaba en silencio en lo profundo de mí mismo y con mi punzón anotaba en la tableta el gemido que callado pronunciaba, tuve la impresión de que por encima de mi cabeza se erguía una mujer

[2] Original: *pulmonation.* En castellano (y en francés) la palabra precisa es "ventilación" (la respiración no se reduce a la inspiración y espiración pulmonar), pero he preferido conservar el neologismo (N, del T.)

inmensa, muy derecha, por turno joven y anciana. Sus ojos eran dos llamas"... El Conservatorio. El Consolatorio. Joseph Haydn escribió, en los pequeños cuadernos de cuentas que llevaba en sus viajes, que intentaba calmar un antiguo sufrimiento sonoro procedente de Rorhau, en los confines de Austria y Hungría, originario de los años treinta del settecento: el murmullo de la Leitha,[3] el taller del mulero, el padre analfabeto, las leñas de carretería, el conocimiento del olmo, del fresno y del carpe, los varales, las ruedas y los timones, el yunque del herrero, las sacudidas de los mazos, las sierras y sus dientes -en suma, todo el patetismo del lazo infantil se precipitaba en sus ritmos. Se defendía componiendo. Hasta los meses que precedieron a su muerte, meses en que esos ritmos amortajaron a Haydn con una aceleración que le impedía no sólo transformarlos en melodías sino incluso anotarlos. A la vez todo lo que no puede ser traducido en forma de lenguaje para ser retenido y nada de lo que puede ser halado por el lenguaje para ser dicho y victimado. Lo inverbalizable. Haydn decía que en él eran golpes de martillo, tal como Dios los escuchó, clavando sus manos vivientes, martillando sus pies encimados y vivientes un día de tormenta, cuando estaba atado en una cruz en lo alto de un monte.

Nos sentamos en un sillón. Secamos viejas lágrimas pues son más antiguas que la identidad que nos inventamos. Lágrimas que son, como la mujer que se yergue al costado del lecho de Boecio, "por turno jóvenes y ancianas". Entre estas dos maneras de decir, -"Escuchamos música", "Secamos lágrimas semejantes a las de San Pedro"-, me parece más precisa la segunda formulación. Un lejano canto de corral desploma de súbito en llanto a un hombre de pie bajo el alero de un portal, en los primeros días del mes de abril, minutos antes que el alba aclare la penumbra. Canto de un gallo que desde entonces fue fijado (sin duda para marcar el recuerdo de esos afiebramientos que los sonidos sancionan y además avisan al desencadenarlos) en el campanario de las iglesias del mundo cristiano.

---

[3] Leitha: río que dividía Austria y Hungría en países *cisleitanos* y *tranleitanos.* (N. del T.)

El vestigio anuncia el clima que viene.

Algunos sonidos, algunas melodías dicen en nosotros qué "antiguo tiempo" hace hoy en nosotros.

*

Sei Shônagon[4] en el año mil, en el palacio de la emperatriz en Kyoto, en el diario íntimo que enrollaba y ocultaba en el hueco de la almohada de madera al momento de recostarse en el lecho, anotó varias veces los ruidos que la conmovían. Los sones que examinó con mayor cuidado sin que al parecer hubiera jamás calibrado su medida o percibido sus propias razones -a tal punto la ahogaban la soledad y el celibato- y que cada vez reeditaban en ella el sentimiento de la alegría (o la nostalgia de la alegría, acaso la ilusión actual, plena de encanto que caracteriza la nostalgia de la alegría) consistían en el rumor de carruajes de paseo en el camino seco, en verano, al final de la jornada, cuando la sombra gana el ámbito visible de la tierra.

*

La confidente de la emperatriz Sadako agregaba:

-Oír resonar tras el tabique las varillas que chocan entre sí.

-Oír el ruido que al caer hace el asa de la vasija donde se pone el vino de arroz.

-El rumor apagado de las voces a través de un tabique.

*

La música está ligada de manera originaría al tema del "tabique sonoro". Los cuentos más arcaicos recurren al tema de aguzar el oído, de la confidencia sorpresa -allende la tapicería en los castillos de Dinamarca, allende la muralla en Roma o en Lidia, allende la

[4] *Circa* 990 d.C. La obra de Sei Shônagon fue traducida al francés por Alldré Beaujard. Su título japonés es “*Makura no sôshi*” -Apuntes de cabecera-. (N. del T.)

empalizada en Egipto. Es posible que escuchar música consista menos en desviar la mente del sufrimiento sonoro que en esforzarse por refundar la alerta animal. La característica de la armonía es resucitar la *curiosidad sonora*, extinta desde que el lenguaje articulado *y* semántico se propaga en nosotros.

*

Apronenia Avida,[5] en Roma, en los primeros años del siglo quinto, en la carta que empieza con las palabras *Paene evenerat ut tecum*... menciona en el esconce de una frase el "ruido apasionante del cubilete de dados", que la afecta con violencia. Enseguida pasa a otra cosa. Existen ruidos que se "han apasionado" en cada uno de nosotros. Aunque ella pertenecía al partido pagano, estaba emparentada por lazos de *gens* y de clientela con Proba (la patricia cristiana que abrió las puertas de Roma a las huestes góticas de Alarico) y con Paula (Santa Paula). Una tela del Lorenés conservada en el museo del Prado, titulada *El puerto de Ostia y el embarque de Santa Paula*, permite imaginar la silueta de Apronenia al lado de Eustoquia, en el año trescientos ochenta y cinco, acompañando al mar a Santa Paula.

El mar es de aceite. La luz desorilla el espacio del rielo, desgarrando y acrecentando las formas donde se posa. Todo es silencio frente a la isla donde acechan las Sirenas.

Las Sirenas son Apronenia, Eustoquia, Santa Paula.

*

Hay en toda música preferida un poco de sonido antiguo agregado a la música misma, una *mousiké* (en su acepción griega) añadida. Especie de "música intercalada" que descalabra el suelo y se dirige en seguida a los gritos que -sin que nos sea posible nombrarlos-

[5] Patricia romana (345-311 AD?), hija de Decimus Avitius. Sólo dos de sus obras se han conservado: las *epistolae* y los *buxi*. Ver «*Les Tablettes de Buis d'Apronenia Avitia*» de Pascal Quignard, *Collection l'Imagmaire*, Gallimard, París, 1984. (N. del T.)

padecimos cuando ni siquiera nos era posible percibir su origen. Sonidos no visuales, que ignoran para siempre la vista, deambulan en nosotros. Sonidos arcaicos nos persiguieron. Aún no veíamos. Aún no respirábamos. Aún no gritábamos. Oíamos.

*

En los instantes menos habituales, podríamos definir la música: algo menos sonoro que lo sonoro. Algo que liga lo ruidoso. (Para decirlo de otra manera: una brizna de sonoro, ligada. Una brizna de sonoro cuya nostalgia pretende morar en lo inteligible. O este *monstrum* más simple: un trozo de sonoro semántico desprovisto de significado).

*

Lo que constituye el *pavor* y el *terror* en los recuerdos es que la infancia es irreparable, y que lo en ella hay de irreparable fue la parte amplificadora, fogosa y constructiva. Solo podemos remover estos depósitos "semánticos sin significaciones", estos semas asemas. Solo podemos hacerlos aullar como cuando estiramos las heridas para examinar su estado. Como cuando arrancamos a los labios rojizos de las heridas hilos que infectan y que pudren.

La cicatriz de la infancia, así como la de aquello que la precedió y se expande en el sonido nocturno, será el electroencefalograma plano.

*

Horacio jamás tuvo una palabra para marcar el menor recuerdo que conservara de su madre. Por Varo, por Mésala, por Mecenas, por Virgilio, sabemos cuán difícil le resultaba hablar. Su locución era entrecortada: hachaba las desinencias. En la *Epístola a los Pisones,* escribió:

Segnius irritant ánimos demisa per aunes
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus.

El padre Sanadon eligió traducir estos dos versos a la manera de una sentencia lenta y triste.

"Lo que sólo afecta los oídos causa menos impresión que lo que afecta los ojos."

Teofrasto sostenía por el contrario que el sentido que abría con mayor amplitud la puerta a las pasiones era la percepción acústica. Decía que la vista, el tacto, el olfato y el sabor hacen experimentar al alma perturbaciones menos violentas que las que le causan, a través de los oídos, los "truenos y los gemidos".

Escenas visibles me atenazan y me abandonan al silencio que es un canto por carencia. He padecido mudez: un canto carencial. Una danza: un vaivén de adelante para atrás. O también el vuelco de la cabeza de una oreja a la otra. El silencio es rítmico.

Pero casi todos los gritos agudos y ciertos estruendos me perturban sin medida, hasta la arritmia.

Los sonidos sumergen en un silencio de la audición más desgarrado que el silencio de la vista, que Horacio define sin embargo como el primer desgarro estético.

*

Sólo la música es desgarradora.

*

Horacio asevera también que el silencio no puede dividirse por entero. La aniquilación sonora no puede alcanzar el ápice de la división, el silencio integral. Horacio dice que el silencio, incluso a mediodía, hasta en el momento del torpor más grande, el verano, "zumba" en las riberas inmóviles de los ríos.

*

El conocimiento de la luz, el conocimiento del aire atmosférico - estos conocimientos tienen la edad que tenemos. En nuestras

sociedades, esta edad no se indica a partir de la concepción sino del parto, en el orden familiar, simbólico, lingüístico, social, histórico.

El conocimiento de un mundo sonoro sin retroalimentación expresiva, sin capacidad de aprehensión ni rebotadura verbal, e incluso la entonación de la lengua en que vamos a nacer: estos conocimientos son varios meses anteriores a nosotros.

Dos a tres estaciones anteriores.

Los Sonoros preceden nuestro nacimiento. Preceden nuestra edad. Estos sonidos preceden incluso el sonido del nombre que todavía no llevamos y que sólo llevamos bastante después que ha retumbado en torno de nuestra ausencia, en el aire y en el día que aún no contienen nuestro rostro e ignoran todavía la naturaleza de nuestro sexo.

*

Mousiké y *pavor*.

El *pavor nocturnus*. Ruidos, roer de múridos, de hormigas, gotas del grifo o filtraciones, respiración en la sombra, misteriosos lamentos, gritos ahogados, silencio que de pronto no responde a la norma del sonido del silencio del lugar, despertador, fronda batiente o crepitar de lluvia en techo, gallo.

Pavor diurntis. En el santuario. En un pasaje de la calle *Sébastien-Bottin* durante veinticinco años: no hay nadie y no obstante hablamos en voz baja. Cuchicheo de monjes. A veces algún dejo de risa. Somos maniquíes de mimbre, aquello que los romanos denominaban *larva*, cuyos muertos más antiguos, más ancestros, manipulan los hilos.

*

Los vivientes residen mucho más a menudo entre los ante-vivos o en el mundo de los muertos, que no conocen.

Era el saber de los chamanes, y su talento para sanar el cuerpo se apoyaba en esta presunción: la manía de un antepasado te acecha. Una palabra fue pronunciada siete generaciones antes de tu nacimiento.

*

Confidencia personal en un bosque, hace treinta y dos años.

Estábamos solos bajo las hojas amarillentas y algunos temblorosos rayos de luz: ella bajaba la voz hasta la delgadez del aliento, hasta ensordecer mi percepción, para confiarme cada deseo.

No lograba oír lo que decía. Me equivocaba una de cada dos veces. ¿Temía que la oyera alguien? ¿Un gamo? ¿Una hoja?

¿Dios?

Sus labios avanzaban hacia mi oreja.

*

Pavor que no será recuperado. *Pavor* connatural en los niños que juegan con bolitas de barro cocido. Apoyan una rodilla en tierra. Apuntan a una bolita mientras espían otra cosa.

*

Acecho permanente de irrupción, de arritmia, de guerra y de rebelión bajo la amenaza de la muerte. Pasividad ante la intrusión de la cual nada protege. ¿Cuándo la noche ha sido menos profunda que en el estado anterior al nacimiento, que es la tercera intrusión de lo viviente? ¿Qué hombre ha escapado a la muerte que lo espía, que está pronta a arremeter, que apronta el estertor?

¿Qué lugar hay donde la tierra deje de abrirse de súbito bajo los pies?

*

Leer en el jardín en el calor, en la languidez, la lentitud y el torpor que se acumulan en verano.

La pata de un lagarto, mientras desplaza una hoja muerta, produce un estrépito que sobresalta el corazón.

Ya estamos de pie, trémulos, en la hierba quemante.

*

En el seno de la naturaleza los lenguajes humanos son los únicos sonidos pretenciosos. (En la naturaleza son los únicos sonidos que pretenden dar sentido a este mundo. Son los únicos sonidos que tienen la arrogancia de intentar devolver un sentido a quienes los producen. Martilleo de los pies que hace sonar la tierra: *expavescentia, expavantatio*; sonido de hombres pisoteando la tierra sin pausa, huyendo, aterrorizados, de la proximidad al lugar. La proximidad al lugar, antes del neolítico, fue el abismo.)

*

Es el comienzo de los *Principia Historiae,* de Frontón:

Vagi palantes nullo itineris destínato fine non ad locum sed ad vesperum contenditur. (Errantes, dispersos, no hay meta en sus viajes; no caminan para llegar a un lugar, sino al atardecer.)

Non ad locum: no a un lugar.

La madriguera de los hombres es su occidente. El mundo de los muertos, tal es su morada, donde los conduce cada día el sol que muere ante sus ojos.

*

Hay un fragmento de Pacuvius que enuncia aquello que interrumpe el martilleo del caminar plurimilenario. En mil ochocientos veintitrés, J.-B. Levée lo tradujo de esta manera: "Aquel promontorio cuya punta se interna en el mar".

Promomtorium cujus lingua in altum projicit.

Una *lingua* es aquello por lo que una sociedad se interna en la naturaleza. Propiamente hablando, la lengua no prolonga lo que es. Exterioriza. Introduce lo afuera en una plenitud. Introducir retardo en lo inmediato: es la música (o la memoria) y la causa de que *mnemosyné* y *mousiké* sean lo mismo. *Logas* insinúa lo dos en lo uno. En Atenas, en el año quinientos veinte después de Cristo, el filósofo

griego Damaskios -antes de ser expulsado del imperio y empujado hacia Persia por los decretos cristianos- escribía que todo *logos* era fundador de un reinado de disidencia en un universo continuo.

*

Lingua se acrece de "fuera", de "a destiempo", de la ausencia, de lo discontinuo, de la muerte, de la división binaria, de la pareja, del intervalo, del duelo, del sexo, de la lucha.

Así como la negación no recorta nada a los ojos del lingüista: agrega a la frase positiva las marcas de aquello que la niega.

*

En su origen, todas las lenguas se acrecieron de *sonidos que sirven para cercenar-que* sirven para sustraer lo que acaba de ser dicho y es necesario exponer para cercenar.

Así, la *lingua* es una Roca Tarpeya y el flujo de palabras la masa de una muchedumbre que empuja a un hombre que cae al vacío vertical que lo separa del mar. En la lengua de los antiguos griegos, la voz *problema* designa ese escarpamiento que se interna en el mar por sobre las olas más bajas, esa altura desde donde la ciudad sacrifica empujando a una víctima que se zambulle. Es curioso -es casi fescenino-[6] que promontorio, lengua, problema, muerte, sean lo mismo.

*

Promontorium, lingua, problema.

---

[6] Original: *fescennin*. En castellano se habla de versos *fesceninos* (de Fescennia, ciudad de Etruria). Son poesías latinas sarcásticas, desvergonzadas y obscenas, entonadas con ocasión de la priapía, esto es, del cortejo de *Liber Pater*. La priapía consistía en blandir un *fascinus* gigante (en griego *phallos*) contra la *invidia* universal. (N. del T.)

"Sones que sirven para cercenar" definen la música.

Los sonidos de la música recortan tanto de la lengua humana como de lo Sonoro natural.

Sonidos de muerte.

Hermes vacía la tortuga, roba y pone a cocer una vaca, desprende el cuero, lo estira sobre el caparazón vacío de carne, en fin fija y tensa encima siete tendones de carnero. Inventa la cítara. Después cede su tortuga-vaca-carnero a Apolo.

Syrdón, en el *Libro de los Héroes,* descubre hirviendo en el caldero los cuerpos de sus hijos, tensa las venas que salen de los doce corazones de sus hijos muertos en la osamenta de la mano derecha de su hijo mayor. Así inventa Syrdón la primera *foendyr.*[7]

*

En la *Iliada* la cítara no es una cítara: todavía es un arco. Y el músico todavía es la Noche, es decir la audición nocturna pánica. Es la obertura, el primer canto, el verso cuarenta y tres: "Apolo bajó de las cimas del Olimpo. Cargaba al hombro su arco de plata y su carcaj bien

---

[7] Foendyr, en realidad *faendyr*, conforme a la grafía de Osetía meridional. Instrumento de doce cuerdas que se encuentra en *Le Livre des héros, Légende sur les Nartes*, traducido directamente del osetio por G. Dumézil (Gallimard, NRF, Collection Unesco d'oeuvres représentatives, pp. 155-163, París 1989), único texto que presenta la invención del "*faendyr* como una consecuencia del asesinato de los hijos de Syrdón. En Marc Honegger (dir.), "*Dictionnaire de la musique. Science de la musique. Formes, technique, instruments"*, tomo II. L-Z, París, Bordas, 1976, p. 752, bajo "pandür", encontramos en el número 2: Instrumento de tres cuerdas del Cáucaso. El número de cuerdas puede variar pero es habitual hallarlo en Osetía meridional (*fandir*), entre los armenios (*pandir* o *banbirn*) y chechenos (*pondur*). Es la "bandurria", que en Sudamérica se asemeja al charango. Debo esta información a la gentileza y erudición del Profesor Jacques Poucet, experto en antigüedades helénicas y latinas de la Universidad de Saint Louvain, Bélgica. (N. del T.)

cerrado. Las flechas resonaban en su espalda con cada paso que daba con el corazón lleno de cólera. Caminaba semejante a la Noche *(Nukti eoikós).* Apolo se situó lejos de las naos. Disparó una flecha. El arco de plata emitió un aullido aterrador *(deiné klagge).* Alcanzó primero a las muías, luego a los perros que corren tan rápido. Atravesó, en fin, a los guerreros. Las piras fúnebres ardían sin término. Durante nueve días las flechas del Dios horadaron el ejército".

Al otro extremo de la obra, al final de la *Odisea,* Ulises penetra solemnemente en la sala del palacio. Tensa el arco. Se apronta a disparar su primera flecha, señal de la masacre de los pretendientes, nuevo sacrificio durante el cual Apolo el Arquero otra vez lo asiste. Es el canto XXII: "Así como un hombre experto en el arte de la lira, después de atar una cuerda en las extremidades de su instrumento, tripa flexible y sonora que tensa sin esfuerzo torciendo una clavija y elevando su tono, así Ulises, sin esfuerzo, curvó de pronto el arco formidable. Para probar la cuerda, abre la mano derecha. Una vez soltada, la cuerda canta bellamente *(kalon aeise),* semejante por la voz a golondrina *(auden)".*

La lira de nuevo está primero. El arco es segundo. El arco de Ulises es como una *kithara.* El arquero es como un citareda. La vibración de la cuerda del arco canta un canto de muerte. Apolo es el arquero por excelencia; su arco es musical.

*

El arco es la muerte a distancia: la muerte inexplicable. Más exactamente: la muerte tan invisible como la voz. Cuerda vocal, cuerda de la lira, cuerda del arco son una única cuerda: tendón o nervio de animal muerto que emite el sonido invisible que mata a distancia. La cuerda del arco es el primer canto: aquel canto del que Homero dice que es "semejante por la voz a golondrina". Las cuerdas de los instrumentos de cuerda son cuerdas-de-lira-de-muerte.

La lira o la cítara son antiguos arcos que lanzan cantos hacia el dios (flechas a la fiera). La metáfora que emplea Homero en la *Odisea* es más incomprensible que la que presenta en la *Ilíada*, pero quizá sea indicativa: hace derivar el arco de la lira. Apolo sigue siendo el héroe

arquero. No es seguro que el arco se haya inventado antes que la música de cuerdas.

El sonido, la lengua, se oyen y no se tocan ni se ven. Cuando el canto toca, 1. atraviesa de parte a parte, 2. mata.

Los dioses no se ven pero se oyen: en el trueno, en el torrente, en la nubada, en el mar. Son como voces. El arco está dotado de una forma de palabra en la distancia, la invisibilidad y el aire. La voz es primero la de la cuerda que vibra antes que al instrumento se lo divida e instrumente en música, en cacería, en guerra.

*

La presa que cae es al sonido de la cuerda del arco lo que el rayo es al sonido del trueno.

*

El *Rigueda* dice que el arco lleva la muerte en la cuerda combada que canta como la mujer lleva al hijo en su vientre.

*

Una lengua.

Primero, un promontorio. Después, un problema.

*

El himno X del *Rigueda* define a los hombres como aquellos cuya tierra, sin que lo adviertan, es la audición.

El hábitat de las sociedades humanas es su lenguaje. No se cobijan en los mares, las grutas, en la cima de las montañas ni en los bosques hondos sino en la voz que intercambian entre sí. Y todos los actos de los oficios y los ritos se urden al interior de esa maravilla sonora, invisible y sin distancia, a la que todos obedecen.

Lo que permite que los hombres se escuchen puede oír a su vez.

Así los arqueros devienen *Vac, Logos, Verbum.*

*

Cuando los vocablos griegos se volvieron romanos, cuando las palabras latinas se volvieron castellanas, su significado cambió más que el rostro de los marinos y comerciantes que las traían, que el rostro de los legionarios que las voceaban. Rostros de la corte de Augusto, de la corte de Carlomagno, los que rodean a Madame de Maintenon cobijada en su nicho de damasco, los que Madame Récamier acoge en su salón de la rué Basse-du-Rempart. Las palabras cambiaban. Algo los cuellos y las gorgüeras. Pero se puede suponer los mismos rostros.

Los sexos eternos.

La misma mirada sobre la nada, desde cuyo fondo el deseo dispara un parejo y terrible destello, verosímilmente afligida por la implacable progresión de la vejez, por el temor a la pasividad intolerable del sufrimiento, por la inverbalizable certidumbre de la muerte en su gemido, o en su grito, en su último estertor.

Percibo los mismos rostros. Adivino los tan idénticos, insuficientes, asustados y gráciles cuerpos desnudos bajo el lienzo que los viste. Pero oigo acentos y palabras que me resulta difícil capturar.

*

Aplico sin tregua toda mi atención a los sonidos que me resulta difícil capturar.

*

Tréô y *terrere. Trémô y tremere.*

Labios temblorosos de frío en invierno. Las *trementia labra* del cónsul Marcellinus Tullius Cicero. Hasta las palabras tiemblan cuando tiemblan los labios que las pronuncian. Hasta la bruma cálida del aliento tiembla en el frío del invierno.

Los labios, las palabras y los significados. Los sexos y los rostros. Los alientos y las almas.

Los labios que balbucen en el sollozo. Los labios temblorosos cuando se retiene el llanto -o cuando se lee al nacer la lectura.

Los terremotos y las ruinas que -como testigos protegidos por sus propios escombros- esperan diecinueve milenios para que se abra una gruta.

En latín, *Tremulare* todavía no tiene el marcado significado sexual del espasmo:[8] es la llama que vacila en el aceite del candil de sebo.

Los huevos pasados por agua. Los *trémula ova.*

*

En Virgilio, la jabalina de Calilo vibra igual que una cuerda con la armonía.

Herminio muere. Jamás el compañero de Horacio Coclés[9] portó casco ni revistió coraza.

Combate desnudo. Una cabellera de "animal salvaje" cae de su cabeza y se derrama sobre sus hombros. Las heridas no lo aterrorizan. Ofrece todo el cuerpo a los golpes que llueven y traspasan. La jabalina de Catílo se hunde vibrando *(tremit)* en sus anchos hombros. Lo dobla en dos por efecto del dolor *(dolor).* Por doquier chorrea sangre negra *(ater crúor).* Cada uno celebra funerales. Cada uno busca una muerte bella *(pulchram mortem)* a través de los labios de su herida.

El sonido bello se enlaza con la bella muerte.

Hasta per armar acta tremiL Jabalina que vibra, hundida entre los hombros.

*

Cada sonido es un minúsculo terror. *Tremit.* Vibra.

---

[8] Sólo Marcial emplea Tremulare" (como adverbio: *tremulum,* esto es, lascivamente) en su acepción de espasmo sexual. (N. del T.)

[9] Publius Horatius Coclés, héroe romano de leyenda que, junto a Lardo y Herminio, defendió una cabeza de puente contra todo el ejército etrusco. (N. del T.)

*

En Túnez, a principios del siglo cuarto —cerca de Souk-Akras, en Thubursicum Numidarum— el gramático Nonius Marcellus reseñó en doce libros las palabras romanas. Tituló esta obra *Compendiosa doctrina per litteras* y la dedicó a su hijo. En una columna del *volumen V,* Nonius registró la voz *terrificatio.* Nonius Marcellus es el único que conoce esta palabra. No figura en ninguno de los textos antiguos que se han conservado. Explica su significado: espantajo para pájaros.

*

La música es un espantajo sonoro. Tal es, para los pájaros, el canto de los pájaros.

Una *Urrificatio.*

*

Terrificatio en Roma, o en Thubursicum: después del arco, un burdo muñeco de aspecto humano, pintado de rojo, que se emplaza en los campos de cereales.

Es un cancón sonoro y campanilleante. En latín clásico espantajo se dice *formido.* De allí el castellano formidable, que significa espantoso. La *formido* era una simple cuerda *(linea)* donde manojos de plumas *(pinnae)* embebidos en sangre se colgaban aquí y allá. Es el antiguo procedimiento de la caza romana por excelencia: los ojeadores mueven los espantajos cubiertos de plumas rojas, los esclavos preparan las antorchas, los perros los acompañan ladrando para insuflar pánico en los *monstrum* perseguidos, forzando a los jabalíes hasta el fondo del bosque, empujándolos con aullidos hacia los cazadores armados de venablos, vestidos con túnicas cortas, manos y rostro desnudos, apoyados firmemente en el pie derecho ante las redes.

Los romanos describen el ululato aterrador, el ronquido de la *linea pennis* en el viento, que forma el corredor de acceso y entrampa y constriñe a las fieras hacia las redes.

La *terrificatio* ya no es exactamente la *formido.* Por el aspecto de hombre ramoso tiznado de bermejo se tiene la impresión de parecer humano y la esperanza de inspirar miedo. Ya no se trata de jabalíes o ciervos. Nos prometemos apartar esos curiosos animalejos golosos de grano que logran desplazarse en el aire gracias a sus antiguas aletas cubiertas de plumas y que los hombres denominan pájaros.

En los pozos de la diminuta gruta oscura que se halla cerca de Montignac, cerca del hombre muerto de deseo, hay una estaca hundida en tierra, coronada por una cabeza de pájaro.

Un *inao*. Una *terrificatio.*

*

Desde el comienzo del primer libro de la *Consolatio* -cuando Boecio, en el año quinientos veinticuatro, encerrado en la torre de Pavía, hace la cuenta del conjunto de senadores que lo abandonaron a la desesperación y a la muerte- el filósofo evoca su *terror*, su abatimiento, exhibe la cadena fijada en su cuello, describe el *maeror* que deprime y embota su propia capacidad de pensar y altera la percepción de lo que es y la evaluación de lo que vale. En dos versos cautivantes, Boecio muestra la parálisis ininteligible de la víctima aprisionada por el dolor y evoca el estupor obediente de los hombres aherrojados por la tiranía. Compara entre sí estos dos *lethargm* enigmáticos que de ningún modo son característicos de los humanos pues derivan de la fascinación animal.

-*Sed te*, le interrumpe de súbito la bella e inmensa mujer que llamó *Philosophia* y que se yergue sobre su lecho, *stupor opressit.*

“A ti también te oprime el *stupor*”

En ese momento, Boecio, a ciegas, sin ninguno de sus *volumen* al alcance de la mano, mientras intenta analizar la instauración progresiva del régimen tiránico de Teodorico, construye para toda la Edad Media la figura mítica del tirano. Yugos de *imagines* se

convierten en parejas dialécticas antes de transformarse en pares de emblemas:

Zenón y Nearcos, Cassius y Calígula, Séneca y Nerón, Papinio y Caracalla. Y finalmente él mismo, Anicius Torquatus Boethius, opuesto a Flavius Theodoricus Rex.

*

Unos espantajos: unas *terrificatio.*

*

Acoquinamiento. Inspirar miedo. El sudor del miedo, la horripilación, la palidez, la inmovilización, el cagazo. Estremecerse, tiritar, temblar, doblarse en dos. A terror prefiero horror. La palabra no es más precisa pero de hecho marca el disgusto y atestigua el odio. ¿Qué mundo suponemos cuándo fingimos sorpresa al ver el *terror* mezclado con la predación del poder? (Angustia, temblor, anorexia, palidez, diarrea, arritmia, estertor). ¿Se puede purificar la belleza del *terror*? (Pasmar, imponer silencio, tener a raya.) ¿Se conoce un dios puro del *terror}* El padre de familia más bonachón, más greuziano[10] o más diderotista tiene la mano más vasta que la cabeza de su hijo y, cuando se yergue, el niño solo ve rodillas. ¿Dónde están las manos que fueran ofrecidas como las más puras? Del brazo de Erzébet Bathori, en Csejthe, en la nieve, en un espolón de los Cárpatos, en noviembre de mil seiscientos nueve, Richelieu respondió al padre Mulot cuando le preguntaba cuántas misas había que contar para liberar a un alma del purgatorio: tantas como pelotas de nieve para calentar un homo. El *terror* está en el fondo de mi corazón. Es todo el fondo de mi corazón. Para limitarlo sólo deposito mi confianza en quienes se reconocen totalmente mancillados, al menos por el sonido que lo anuncia. Este sonido es anterior a mi nacimiento, a la inspiración del aire y al contacto del día. Tras el tabique de un vientre

[10] Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) fue pintor de temas moralizantes *(Le fils puni, La cruche cassée).* (N. del T.)

de piel, hemos aguzado un oído aterrado por signos incomprensibles, incluso antes que nuestros pulmones funcionaran y permitieran aullar.

*

Los hombres reiteran el tabique de un vientre de mujer en la piel de un tambor, que es la piel raspada del animal que también se llama con el sonido de su cuerno.

*

Reconciliación, paz, divinidad, bondad, pureza, saciedad, civilización, fraternidad, igualdad, inmortalidad, justicia, y se daban palmetazos estrepitosos en los muslos.

*

Todo está cubierto de sangre ligada al sonido.

*

La guerra, el Estado, el arte, los cultos, los terremotos, las epidemias, las fieras, las madres, los padres, los partidos, la coerción, el sufrimiento, la enfermedad, el lenguaje, oír sonidos, obedecer. Tiendo una especie de biombo.[11]

Librarme de la pandilla. Con un ojo espiar los baldes de agua fría tan cómicos e inesperados encima de todas las puertas que se abren; con el otro, las fauces abiertas de las fieras; escapar a toda velocidad apenas entreveo cuerpos que tienen algún tipo de fe en alguna institución o en alguna persona; huir de la convivencia clueca y atroz de estos tiempos; construir una dependencia mínima en el seno de una pequeña red de fórmulas de cortesía,

de acordes de tiempos gramaticales y de instrumentos de música,

de minúsculas regiones suavísimas de la piel,

[11] Original: *Je tends une sorte de dos.* (N. del T.)

de algunas bayas, de ciertas flores,
de cuartos, de libros y de amigos,

a esto consagran mi cabeza y mi cuerpo la parte esencial de sus tiempos recíprocos, siempre desajustados, finalmente casi rítmicos. Con esto se avergonzaban los emperadores y ministros del Interior hace dos milenios ante los discípulos de Epicuro y de Lucrecio. Tristeza de Virgilio. Tristeza del Vergilius de la ruta de Pietole, de las orillas de Mincio, de Mantua, de Cremona, de la misma Milán, del autor de las *Bucólicas,* del discípulo de Sirón, del Vergilius de la amistad y de los dúos de flauta que distienden los labios y abomban las mejillas.

Menalco se volvió hacia Mopsus y le dijo: "Leámonos lo que escribimos".

El Vergilius de Roma, exento de impuestos, ambicioso, doméstico, de blancos dedos, los tres dedos crispados alrededor del *stylus,* que borronean el nombre de Comelius Gallus; leyendo en voz alta mientras cena donde Octavio; leyendo en voz alta mientras cena donde Mecenas.

El Vergilius ardiendo de vergüenza. Para quien el silencio fue de improviso una ribera.

Finalmente el Publius Vergilius Maro[12] del veintiuno de septiembre del año diecinueve antes de nuestra era, enfermo de malaria, en cama, sudando en un cuarto de Brindisi, tiritando de frío pese al último calor del verano y al fuego del brasero que lanza sus llamas al centro de la pieza, suplicando al morir que se recopilen en los arcones de la habitación y se repatríen desde el domicilio de los amigos más cercanos las tabletas de boj y los cantos ya transcritos de la *Eneida* para poder quemarlos con su propia mano.[13]

---

[12] En castellano Publio Virgilio Marón. (N. del T.)

[13] La *Eneida* fue encomendada a Virgilio por Augusto para confirmar su origen divino. Virgilio, en última instancia, no quiso pasar a la posteridad como un mero muñeco de un tirano e intentó quemar la obra. Hay una teoría que sostiene que Augusto lo hizo envenenar por quienes fueran sus editores después de su muerte (Plotius Tucca y L. Varíus Rufus). (N. del T.)

Le temblaba la mano. Sus labios temblaban cuando suplicaba. Las gotas de sudor temblaban en su rostro cuando mendigaba sus libros.

Y los que lo rodeaban en la agonía permanecían quietos, negándose a retornarle las tabletas o los rollos, impasibles, octavianos, hartos de sus gritos, inmóviles.

*

Horacio envejece. Quintus Horatius Flaccus interroga el decurso de su vida. De pronto la estima justificada por haber sido "caro para sus amigos". *Carus amicis.* Tales son las palabras que inscribe Horacio, tembloroso el estílete.

*

En el siglo quinto antes de Jesucristo murió Confucio. Había enseñado en una aldea de Chan-Tong. Fue sepultado en K'ong-li, donde se conservaron sus reliquias.

Sus reliquias suman tres en total: su bonete, su guitarra, su carruaje.

"Confucio concebía la vida como un esfuerzo perpetuo de cultura hecho posible por la amistad y una cortesía franca -proseguida en la intimidad- que valía como una plegaria, pero plegaria desinteresada." (Marcel Granet, *La Pensée chinoise*, París, 1950, página 492.)

Como los Augures de Roma, trazando en el aire con la punta del *lituus*[14] el espacio imaginario del templo. El diminuto cuadrado consolador. Examinando la dirección de los vuelos de los pájaros mientras lanzaban sus alas o proyectaban sus cantos en el cuadrado de aquel espacio fingido. Mi vida es una pequeña receta de cocina que pongo a punto poco a poco. Si tuviera ante mí cinco o seis milenios, una especie de sensación se abre paso en mi interior y me dice que tendría miedo de llegar allí.

[14] El *lituus* era una trompeta romana. (N. del T.)

*

El imán atrae espontáneamente los diminutos residuos de hierro, de cobalto o de cromo. E1 imán es como la sonrisa de la madre. La sonrisa de la madre provoca de inmediato la imitación de un *retorcimiento de labios* en el rostro del niño. La sonrisa de la madre es como el miedo: en el miedo, el contagio se llama pánico. Todos somos, desde el surgimiento, antes del surgimiento, desde la más extrema infancia, incluso antes del alumbramiento, totalmente miméticos, tan reproductores como fueron nuestras madres para hacernos. Todos estamos totalmente "panicados". La música es como la sonrisa pánica. Toda vibración cercana al latido del corazón y al ritmo del aliento induce una misma contracción, tan involuntaria, tan irresistible, tan pánica. La sonrisa, que descubre los dientes en los tigres, las hienas y los hombres, es un relieve de pánico. Todos carecemos de resistencia ante el pánico (la piedra pánica, la sonrisa de la madre magnética, el polo pánico, la brújula mental). Todos somos esas pequeñas "limaduras de níquel". Todos somos esos fragmentos, esas contracturas ante la "piedra azulada", ante la concupiscencia, ante el espanto violento, ante la muerte.

*

¿Cómo mirar con frialdad la muerte? ¿Con la intención de desaprobarla? Desapruebo el Aqueronte. Desapruebo las sombras. ¿Declarar que es demasiado injusto? ¿Qué es ilegal? ¿Cómo recusar la dominación o la enfermedad? ¿La sexuación? ¿Cómo decir no al *terror)* ¿Cómo despojar de razón a lo que existe?

La reciente religión de la felicidad me revuelve el estómago.

Hago lo posible para que mis labios no tiemblen ni se estiren, me pellizco hasta la sangre para no reír de la gente que decide sustraerse al espanto.

*

Las melodías surgentes.

Las palabras forman cadena en el aliento. Las imágenes forman sueño en la noche. También los sonidos forman cadena a lo largo de los días. Somos objeto de una "narración sonora" que no ha recibido en nuestra lengua una nominación semejante al "sueño". Aquí la llamaré "melodías sur- gentes". Las melodías que surgen inopinadamente cuando caminamos, que surgen de súbito según el ritmo de la marcha.

Viejos cantos.

Cánticos.

Rondas infantiles y conjuradoras.

Arrullos o canzonetas. Polcas o valses. Canciones de salón y refranes populares.

Detritus de Gabriel Fauré o de Lulli.

Los arcones de mimbre en el polvo del granero de Ancenis, en el olor acre del polvillo seco y fino, en los haces de luz que los estrechos tragaluces concentraban. Casi polvareda de un yeso que repercutía en las partituras musicales de los antepasados, que habían escrito hileras de Quignard en fila india, todos fabricantes de órganos y organistas en Baviera, en Wurtemberg, en Alsacia, en Francia del siglo dieciocho, en el siglo diecinueve, en el siglo veinte. Anotaban la mayor parte de sus obras en un papel grueso y azul. El oro caía del tragaluz único, permitía leerlas, inducía a levantar el polvillo, incitaba a canturrearlas. El primer ritmo fue el latido del corazón. El segundo ritmo fue la pulmonación y su grito. El tercer ritmo fue la cadencia del paso en el caminar erguido. El cuarto ritmo fue el retorno invasor de las olas del mar rompiendo en la orilla. El quinto ritmo selecciona la piel de la carne ingerida, la estira, la fija y atrae el regreso de la bestia amada, muerta, devorada, deseada. El sexto ritmo fue el de la mano de almirez en el mortero de cereales, etc. La melodía surgente de manera inopinada informa de inmediato acerca del estado en que estamos, acerca del humor que urdirá el día, acerca de la presa que perseguimos. Es lo que en clase de solfeo se enseñaba a los niños con el nombre de armadura. La melodía dice la tonalidad del espacio del cuerpo. Distribuye el número de sostenidos y bemoles que habrá que recordar al cantar la pieza del día, hasta el avance de la noche que

envolverá el cuerpo y el rostro pero de ningún modo ensordecerá al mundo.

*

La impaciencia y la irritación por no reconocer el nombre, el título, las palabras que permitirían controlar la melodía resurgida. Ignorar el nombre de lo que acecha en el sonido. Ignorar con qué tema, a partir de qué motivo todo va a "sonar" de súbito, de pronto "coaligarse". Curiosidad asustada ante esa regurgitación impalpable, sonora, que sin embargo es idéntica a la de una leche materna o de un vómito. Vaharada de desesperación que "toma" la cabeza y se extiende al ritmo respiratorio, oprime el corazón, atenaza poco a poco el vientre, punza la espalda -a semejanza de una leche bovina que "cuaja" al contacto del calor contiguo. Sufrimiento de las palabras que nos faltan, que "están" ausentes bajo la especie del "sonido", que son las Ausentes, que permanecen ausentes en la "punta" de la lengua. En el "promontorio", en el *problema* de la lengua.

En la *lingua* de la lengua.

Antes que un sacrificador arroje en el océano, es decir en el afecto, a la víctima emisaria de lo Sonoro: al hombre-que-es-el-sacrificado-del-lenguaje. Al hombre que es *el obediente*.

*

Soy como aquel ladrón de la fábula de la antigua India, que se taponaba las orejas cuando la tarea era robar campanillas.

*

Sólo conozco cuatro obras donde la alegría fue considerada la más alta calidad humana: Epicuro, Chrétien de Troyes, Spinoza, Stendhal. Al término de su aventura, la Alegría es la recompensa de los héroes de Chrétien de Troyes. Es incierto en qué consiste. La *Joy* era un corno mágico que compele a bailar o un corno que embriaga o un juego o el goce. *Jocus* es el juego de regocijo. Quedar mudo de

alegría al término del lenguaje, en el desenlace de la aventura, abriéndose al silencio o a la música de aquel corno que constriñe el alma al silencio, tal es la meta del novelista y la presa del héroe.

*

Chrétien de Troyes escribió *Guillaume d'Angleterre.* Guillaume d'Angleterre, durante el banquete de reencuentro, ni siquiera prestó atención a su esposa: súbitamente se hundió en "pensamiento". Ve un ciervo. Corre tras ese ciervo de dieciséis cuernos. De pronto exclama: "¡Hu! ¡Hu! ¡Bliaut!". Esta secuencia es puramente sonora: es tan sonora que el grito arranca al rey de la visión que la había engendrado. Sólo después del grito lanzado al perro y dirigido contra el ciervo puede reconocer el cuerpo de su mujer e interrogarla acerca de su vida desde que se separaron hace más de veinte años.

Son los *otium*. Refugios de caza vacíos, sometidos al influjo arcaico de las predaciones que los formaron. Extasis completamente laicos. Son "intervalos muertos". Son, en todas las novelas de Chrétien de Troyes, aquello que el novelista denomina, con hondura, "pensamientos". Los pensamientos no son secuencias ideológicas. Los "pensamientos" son los "eclipses". El olvido de Erec piensa. La amnesia de Wain piensa. Lancelot piensa al perder de súbito su nombre.

*

Perceval se apoya en su lanza. Contempla tres gotas de sangre depositadas en la nieve, que la blancura y el frío del invierno beben lentamente. Chrétien escribe: "Tanto piensa que olvida".

*

Marcel Proust recuperó ese *stupor* medieval. Es el narrador de la *Recherche,* anegado en lágrimas, examinando su bota en el Gran Hotel de Balbec, cuando exclama: "¡Ciervo! ¡Ciervo! ¡Francis James! ¡Fourchette!".

*

El ruido de la cuchara choca contra el plato de loza y aún no se revela, trago la bruma de la sopa que intenta recoger, el dibujo estampado que va a ser descubierto poco a poco bajo la consistencia espesa.

La cuchara, al chocar contra el receptáculo, tintinea.

El ciervo al fondo del plato y la cuchara que raspa vienen de la prehistoria.

El arco musical viene.

La melodía hace resonar con la molécula sonora individual más antigua que el día. La vieja cuerda asemántica vibra poco a poco con la armonía del canto semántico aparentemente absurdo que la evoca. La emoción cae en nosotros de golpe. Todo perturba de súbito y de nuevo los ritmos del cuerpo, pero nada que tenga realmente sentido pudo ser suministrado.

*

Stupor. Sucumbir al estupor. Los estupores definían la estupefacción. San Pedro en el patio de Anás en Jerusalén. Agustín en el jardín de Milán, asociando el graznido del cuervo con una antigua ronda infantil, escuchada en Cartago y cuyo título no logra recuperar. Los insomnios de San Agustín en Cassiciacum. El murmullo persistente del arroyo que lo importuna. El roer de las ratas (y Licentius, recostado al lado de Agustín, golpeando los pies de la cama con un trozo de boj para hacerlas huir).

El ruido del viento en las hojas de los castaños de Cassiciacum.

*

Hay un viejo verbo francés que dice ese tamborileo de la obsesión. Que designa ese grupo de sones asemánticos que turban el pensamiento racional al interior del cráneo y al hacerlo despiertan una memoria no lingüística. *Tarabust,* más que melodía, es quizá la

palabra que hay que proponer. De *Tarabustis* hay testimonio después de Chrétien de Troyes, en el siglo catorce.

Quelque chose me tarabuste. Algo me tarabusta.

*

Busco el tarabustante sonoro anterior al lenguaje.

*

Tarabust es un vocablo inestable. Dos mundos distintos se cruzan en él, atrayéndolo, y de inmediato lo dividen según dos procesos de derivación morfológica que son, uno y otro, demasiado verosímiles para que el filólogo esté en condiciones de decidir. El mismo vocablo tarabust se querella entre el grupo de lo que machaca y el grupo de lo que tamborilea. Entre el grupo *rabasta* (el ruido de querella, el grupo machacón) y el grupo *tabustar* (golpear, *talabussare*, *tamburare*, la familia de los resonadores, de los tambores).

O coitos humanos vociferantes. O percusión de objetos huecos.

La obsesión sonora no logra separar, en lo que oye, aquello que anhela oír sin pausa de lo que no puede haber oído.

Un ruido incomprensible y que machaca. Un ruido que no sabíamos si era querella o tamborileo, jadeo o golpes. Era muy rítmico.

Venimos de aquel ruido. Es nuestra semilla.

*

Cada mujer, cada hombre, cada niño reconoce de inmediato el tarabust.

El salmón remonta el curso del río y de su vida para morir en el desovadero donde fue concebido.

Y desova y muere.

Jirones de pieles bermejas caen al fondo del lecho.

*

Werner Jaeger *(Paideia*, Berlín, 1936, tomo 1, página 174) afirma que en lengua griega el rastro más antiguo de la voz ritmo es espacial. Jaeger, a semejanza de Marsias con la flauta de Atenea en una ribera de Frigia, recoge el vestigio en un fragmento de Arqufloco:

"Asegúrate de saber qué *rhythmos* sujeta a los hombres en sus redes".

El ritmo "sujeta" a los hombres como un continente. El ritmo nada tiene de fluido. No es el mar ni el cantar movedizo de las olas que retoman, caen, se retiran, se acumulan, se hinchan. El ritmo sujeta a los hombres y los fija igual que pieles sobre tambores. Esquilo dice que Prometeo está detenido para siempre encima de su roca, en un "ritmo" de cadenas de acero.

*

Algunas melodías se incrustan con tanta presteza en el corazón de los hombres como el orín en el hierro.

*

Hay cosas que no osamos revelamos ni siquiera en el silencio ni tampoco en los sueños que fabricamos. Los fantasmas son especies de maniquíes situados detrás de las imágenes y los recuerdas y gracias a los cuales éstos se mantienen en pie. Les somos del todo obedientes, aunque temamos percibir esas armaduras antiguas y bastante obscenas donde se concentra nuestra visión, y que la prefiguran.

Hay estructuras sonoras más antiguas que esas *terrificatio* visuales. Los tarabusts son los fantasmas en lo concerniente a ritmos y sonidos.

Tal como la audición precede a la visión y la noche precede al día, los tarabusts preceden a los fantasmas.

Así, las ideas más extrañas tienen una meta, los gustos más singulares un manantial, las manías eróticas más sorprendentes una línea de horizonte irresistible, los pánicos un punto de fuga invariable.

Así, los animales más sagaces pueden ser fascinados y esperar inmóviles la muerte tan temida que cae sobre ellos en forma de fauces que se abren, que cantan.

*

Aquello que está en mi pensamiento me pertenece sólo a mí.

Pero el yo no se pertenece a sí mismo.

El fantasma es la visión involuntaria que obsesiona.

El tarabust es la molécula sonora involuntaria, acechante, atormentadora, lancinante.

*

En la *Odisea,* en el canto doce, son los versos 160 a 200.

Las Sirenas cantan en un prado florido, rodeadas por los restos de huesos de hombres consumidos.

Parece que cuando aún estamos en el fondo del sexo de nuestras madres no podemos heñir cera extraída de la colmena de las abejas para taponarnos los oídos. (Las abejas alrededor de las flores del jardín, las avispas antes de la tormenta, las moscas que vagan y zumban en las habitaciones de persianas recogidas son los primeros tarabustantes de los oídos de los niños muy pequeños a la hora de la siesta ritual de la tarde.) Entonces no podemos no oír. Estamos atados de pies y manos al mástil erguido en la carlinga, minúsculos Ulises perdidos en el océano del vientre de nuestra madre.

Lo que dice Ulises después del canto de las Sirenas, cuando brama que por piedad desanuden los lazos que lo retienen en el mástil de cubierta para poder correr de inmediato hacia la música perturbadora que lo fascina:

-*Autar emon kér éthel' akouemenai.*

Ulises jamás dijo que el canto de las Sirenas fuera bello. Ulises -único humano que haya oído el canto de muerte sin morir- dice, para caracterizar el canto de las Sirenas, que su canto "llena el corazón del deseo de escuchar".

*

Los sonidos de la voz seleccionan una parte de su aliento en el aire acumulado y expulsado durante la respiración. Todo el "auditorio" interno e incluso el futuro "teatro" respiratorio reflejan con énfasis las emociones que el cuerpo experimenta, los esfuerzos que intenta para alejarlas o las sensaciones que lo animan. Los sonidos pactan con la necesidad de aire y de ventilación que constriñen a este instrumento tensado de piel y huecos que somos nosotros mismos. El lenguaje se organiza con un cuerpo zoológico que inspira y espira sin pausa. Que "agoniza" sin pausa. Quien emite sonidos divide su respiración en dos partes nunca plenamente distintas. Abandona la voluntad al ronzal de la pulmonación obsesionante que lo subyuga. Y construye con sus gritos -la palabra griega *psyché* solo dice el aliento- su tono, su timbre, su voz, su cadencia, su silencio y su canto.

Una característica más singular redobla esta metamorfosis y esta división funcionales: quien emite un sonido oye el sonido que emite. (Por lo menos después de su nacimiento y su llegada al aire y al aliento. Y a pesar de que no pueda oírlo tal como el otro lo percibe. Sólo quien lo oye puede percibirlo tal como el otro lo produce.) Este rebote ocurre sin pausa, y este juego que no cesa de repetirse permite construir la altura, la intensidad, el ritmo, el encantamiento, la persuasión y las formas diversas, retóricas, es decir personales, de los gritos "desgarradores", de los gimoteos "desagradables", de los suspiros "profundos", de los silencios "amurallados".

El "oído" no deja de comparar lo que "boca" y "garganta" han intentado.

El que compara es la "*psyché"* pulmonar. Tal es el vínculo del alma con el viento. Y con lo aéreo, esto es, con lo invisible, con los sones, con lo celeste, con los pájaros. Con la golondrina de Homero.

Así, el sonido que resuena resulta ya de una verdadera competencia sonora. Cada especie animal apropiada al aire se dota de una melodía que le permite diferenciarse de las demás especies, participando en un sistema sonoro donde solo desempeña la parte que se espera de ella para que se asocie a su "familia sonora" mediante la

sobreimposición y negación de las otras partes que es capaz de oír. Nos imitamos a nosotros mismos imitando. No es sólo la infancia. Una suerte de conversación sonora, de resonación y comparecencia incesantes, funda, trabaja y define sin tregua cada lengua en el sistema de las voces, de la misma manera que crea y alerta cada sonido en la jungla sonora.

*

El bramido es la añoranza del canto de los hombres. El cambio de voz de los jóvenes no puede superar su profundidad ni su violencia petrificante.

Para el hombre, el bramido es el canto imposible. Fue el canto identitario ya que fue el canto inimitable que confió al secreto invisible del bosque.

*

La séptima puede ser tocada en las cuerdas -en los arcos- y en los vientos -en las flautas-. Jamás se la escucha en el clavecín o en el piano. Pero la oyen quienes leen en silencio las obras escritas para teclado. Y sin embargo el auditor cree oír aquello que no suena.

Sólo con el ojo "oímos" las sensibles.

Elevamos un poco, para el *oído del ojo*, lo que la tecla no puede producir.

Incluso para las cuerdas, Johann Sebastian Bach gustaba anotar en la partitura redondas y blancas ligadas a dos cuerdas de distancia, sólo audibles mediante la vista.

*

Notas ininterpretables, sones no sonoros, signos inscritos por la mera belleza de la escritura.

Propongo denominar "notas inauditas" aquellos sones escritos e intocables que evocan las "consonantes inefables" de los gramáticos. (La *p* en psalmo.)

*

Junto a los cantos vedados para el hombre que está cambiando de voz están las vocales inefables. Y no sólo en el domicilio de los dioses que reinan sobre las nubes sombrías y el Sinaí, cuyos nombres consonánticos se susurran junto con la brisa, en la boca de las cavernas anteriores a la historia.

También en los bosques. (La a en *daine*.)[15]

*

Todo lo que milenios sobre el Ganges han visto de la historia de los hombres cabe en un relámpago de mediodía: "Todo lo que has oído se asemeja a la pieza que toca el músico una vez que el lacayo llevó a reparar su cítara y después que el ratón mordisqueó la partitura".

*

De ciertas lluvias se dice que martillan. De otras que tamborilean. De otras que crepitan. Estas imágenes, aparte de la sensación de verdad que procuran, son en realidad extraordinarias -un tamboril, un fuego, un martillo- para decir la lluvia.

Son imágenes que inducen a invertir la comparación en su origen.

Lo que tamborileaba no era la lluvia. El tamborín llamaba a la lluvia.

Thor empuña el martillo.

*

En la Edad Media, el aparecido tenía por costumbre golpear tres veces el batiente de la ventana o la puerta antes de mostrarse. Aquellos

[15] Daine es la hembra del gamo. No existen "vocales inefables" en castellano. (N. del T.)

golpes resucitaban el martilleo de los tres clavos en la cruz. (Y prefiguraban los tres golpes que en el teatro de hoy preceden la aparición de los fantasmas coloreados y parlanchines.)

Los muertos tamborilean. En el nó japonés este tamborileo alcanza, en cada intervención, una intensidad perturbadora que nada parece poder igualar.

Lo que denomino tarabust es el tambor de seda de Zeami: el tambor aguarda a un tamborilero cuyo amor será tan fuerte que hará sonar un paño de seda. El tambor de Zeami es una consonante inefable en Kyoto, a mediados del siglo quince.

En un relato de Cesario de Heisterbach (de la primera mitad del siglo trece), un padre muerto, acostumbrado a visitar con frecuencia la casa de su hijo, daba verdaderos puñetazos *(fortiter pulsans)* en la puerta; a tal extremo que el hijo se quejó a su padre porque no podía dormir, incluso cuando él no aparecía.

*

Los primeros textos escritos en la historia del mundo (las literaturas sumeria, egipcia, china, sánscrita, hitíta) son crepusculares. Sus cantos, sus letras, sus diálogos y sus relatos están marcados por el *terror* y la reiteración gemebunda, trágica. En griego, "trágica" significa la voz mudadiza y ronca del macho cabrío cuando muere. La desesperación subyacente en los textos más antiguos es tan absoluta como la muerte a su término y la ruina al final de su destino. Textos acosados por la muerte y los muertos. Textos *tarabustados.*

Autores que se les suponen: otros tantos Job.

Frescor, esperanza, regocijo. Hay que esperar las religiones reveladas y las ideologías de los Estados nacionales para ver perfilarse en el horizonte siluetas seductoras: sentido de la vida, sentido de la tierra, acrecentamiento de la guerra, progreso de la historia, aurora, deportación.

*

En tiempos del emperador Ti Yao vivía Hiu-yeou. El emperador envió a Hiu-yeou una tropa de sus mejores oficiales para rogarle que aceptara el imperio. Una náusea imparable se apoderó de Hiu-yeou frente al emisario, ante la sola idea de que el emperador celeste proyectara ofrecerle la dirección del mundo.

Se tapó la boca con la mano. No pudo responder. Se retiró.

Al día siguiente, antes del alba, cuando los oficiales aún dormían, huyó.

Llegó a los pies del monte Tsi-chan y descubrió un lugar tan desierto que sintió deseos de establecerse. Examinó a su alrededor las rocas que podrían abrigarlo y posó su hatillo bajo una de ellas.

Entonces bajó al río para lavarse las orejas.

*

Tch'ao-fu llevó más lejos que Hiu-yeou el desprecio por las cosas políticas.

Tch'ao-fu vivía en una pequeña ermita que nadie podía ver, oculta bajo la fronda de los faldeos del monte Tsi-chan, justo encima del valle. Poseía en total y para todo un campo y un buey. Mientras bajaba el flanco del valle para llevar el buey a beber en el río, Tch'ao-fu vio a Hiu-yeou acuclillado en la ribera, inclinando la cabeza hacia la derecha, inclinando la cabeza hacia la izquierda, mientras se lavaba las orejas.

Tch'ao-fu se acercó a Hiu-yeou y, después de saludarlo varias veces, inquirió el motivo de aquellos gestos rítmicos.

Hiu-yeou replicó:

-El emperador me propuso tomar las riendas del imperio. Por eso procedo a lavarme cuidadosamente las orejas.

Tembló el cuerpo entero de Tch'ao-fu.

Contempló, llorando, el río Ying.

Tch'ao-fu tiró a su buey por el ronzal y no le permitió beber más en el río donde Hiu-yeou lavaba unas orejas que habían oído semejante proposición.

*

Sucede, en dos de los tríos de Londres de Joseph Haydn, algo muy extraño: frases que se contestan y casi tienen un sentido. Están en el límite del lenguaje humano.

Pequeñas sociedades sin alaridos.

Consonar. Una reconciliación sonora.

*

La *suavitas.*

Suave, en latín, quiere decir dulce.

Que no se enfada. Padres que no castigan. Hombres que no alzan la voz para dominar. Mujeres que no lamentan ser niñas cuando no son madres y que no gimen por ser madres cuando dejaron de ser niñas.

Que acaricia.

Cuya voz es amante, fluida y cantarína como una pequeña corriente de nieves derretidas que baja del monte Tsi-chan.

Que no ofende.

*

Suasio. La persuasión. ¿Qué es *suavis* en latín? La extraordinaria obertura del segundo libro de Lucrecio responde tres veces. Tres veces Lucrecio define lo *suave.*

Suave mari *magno turbantibus aequora ventis*

et terra magnum ollerías spectare laborem...

"Es *suave,* cuando el mar inmenso es perturbado por los vientos, observar desde la orilla la desgracia del prójimo." No que se experimente una agradable *voluptas* al ver sufrir al prójimo: simplemente es suave contemplar los males que nos son evitados.

"Es *suave* además asistir sin riesgo a los grandes combates de la guerra y contemplar desde lo alto las batallas en línea en las planicies."

"Pero, de todo lo que es *suave,* lo más dulce *(dulcius)* es habitar acrópolis fortificadas por la *doctrina* de los sabios..."

Los argumentos que propone Lucrecio fueron comentados durante siglos por la tradición de la manera más seca, más mo ralizadora. Se los juzgó cínicos o insuficientes.[16] Con todo, su final revela el secreto: ¿No oyes "lo que ladra la naturaleza?" La naturaleza ladra (¿airare), no "habla" *(dicen),* lo real no está provisto del sentido que sólo el imaginario y las instituciones simbólicas o sociales de los hombres parlantes anudan en el acecho aterrorizado del sonido. Lo que enuncia la naturaleza es, más allá de la queja o la intensidad agresiva, un sonido realmente cínico,[17] un sonido de perro: un sonido no semántico nos precede en la garganta misma. *Lotrant, non loquuntur:* "Ladran, no hablan". Antes de todo significado preexiste el sonido zoológico que sobresalta el corazón. El ladrar del ladrido es el bramar.

A partir del ladrido que cierra el texto, lo *suavis* presenta de inmediato un significado mucho más concreto que los argumentos muy ideológicos y trifuncionales propuestos por Lucrecio: lo *suavis* es menos el alejamiento descrito por el texto que la consecuencia sonora de lo lejano. El texto repite tres veces una sola cosa: estamos demasiado lejos para oír. No oímos los gritos de los náufragos. Estamos en la ribera. Vemos gesticular pequeñas figuras: son trabajadores del mar y comerciantes que se pierden a lo lejos en la superficie del océano. Y en tomo de nosotros sólo oímos el ruido de las olas que rompen en la orilla. No oímos los gritos de los guerreros ni el choque de armas y de escudos ni el fuego que crepita en las granjas y en los campos. Estamos en el bosque, en lo alto de la colina. Vemos pequeñas figuras que caen a tierra. Y en torno de nosotros sólo oímos el canto de los pájaros. En lo alto de la acrópolis y el templo no oímos nada en absoluto. Es más, entre los pájaros, el buitre es el único que sacrificó el grupo a la soledad y el canto a la elevación. Ni siquiera oímos el ladrido de los perros ni el jadeo del trabajo -ni el vientre, que

---

[16] La doctrina de Lucrecio fue recogida, entre otros, por Santo Tomás de Aquino (sin mencionar su origen): *Summa Theologica*, Suplemento parte III Q. XCIV Obj. 3: ([En el cielo]..."los bienaventurados gozarán con los tormentos de los condenados"). (N. del T.)

[17] Cínico deriva de *kyn*, que en griego significa perro. (N. del T.)

también en Roma, igual que la naturaleza, "ladra" su hambre *(latrans stomachus)*- ni el pisoteo de los rebaños que regresan ni las chimeneas que roncan: sólo el silencio de los átomos que llueven en el espacio nocturno y las letras mudas del alfabeto alineadas en las *paginae* (los surcos) de los *volumen.* Ni el *auctor* ni el *lector* oyen gritar o ladrar las *litterae.* La *litteratura* es el lenguaje que se separa del ladrido. Tal es la *suavitas.* La *suavitas* no es noción visual, es auditiva. El alejamiento no procura, por medio de la visión panorámica, la *voluptas* propia de los Celestes: ahonda el apartamiento de la fuente sonora. Es la *suavitas* del silencio, la *suavitas* no del *tu* sino del *callar,* la *suavitas* del *ladrido perdido a lo lejos* en el horror. Un tabique cuya materia es la distancia en el espacio. Un sufrimiento que ya no tiene gritos. Un recuerdo de infancia de Titus Lucretius Caras.

*

En Fontainebleau. En mil seiscientos trece. Marie de Médicis amaba a Francois de Bassompierre.

El señor de Saint-Luc y el señor de La Rochefoucauld, ambos enamorados de Mademoiselle de Néry, ya no se dirigían la palabra. Bassompierre apostó a Créqui lo siguiente: no sólo los reconciliaría sino que obligaría a Saint-Luc y La Rochefoucauld a abrazarse ese mismo día.

El jardín de Diana se extendía bajo las ventanas de la reina. Concini está con Marie de Médicis, junto al vasto hueco de la ventana. Él le muestra a Bassompierre, abajo. Concini, con su guante, apunta a los cuatro hombres que discuten con las manos y se abrazan entre las flores.

Concini explica a la reina que esos besu- queos y promesas, esos abrazos entre hombres que de ningún modo prefieren los atributos de su propio cuerpo, tienen algo anormal.

Sin embargo sólo son siluetas diminutas que gesticulan a lo lejos en el silencio, en el frescor y la luz del día que nace.

Concini enfatiza su puntilla. Susurra casi para sí que es un proco extraño ver a Bassompierre animando a La Rochefoucauld, como si esa brasa sombría precisara del auxilio de una llama. Se pregunta en

voz alta si traman "cábalas". ¿Tal vez "intrigan"? ¿Si no es así, para qué sirven, agrega, esos besos entre gente que se ve todo el tiempo?

Llegada la tarde, Marie de Médicis rehúsa la entrada de sus apartamentos a Monsieur de Bassompierre por haber tocado en la mañana el brazo de Monsieur de La Rochefoucauld y besado a Monsieur de Saint-Luc en el diminuto jardín situado bajo su ventana. La interpretación verbal de las "palabras inaudibles", propuesta por Concini, había triunfado. Agrego que Concini es como Orfeo: el cuerpo de Concini fue despedazado y comido crudo por el pueblo de París, al son del carillón de los campanarios. Experimento una fascinación espontánea ante estas escenas de "malentendido" que son en verdad "no-entendidos". Se lee esta anécdota en el diario de Bassompierre. La completé con la ayuda de una carta de Francois de Malherbe. Pienso en las pinturas del Lorenés. Tiene trece años entonces (cuando la escena se desarrolla en el jardín de Diana, en Fontainebleau). Su padre y su madre han muerto. Llega a Roma. Personajes perdidos en la naturaleza. No tienen la estatura de un dedo. Están en primer plano y parlotean. En las pinturas del Lorenés se está siempre demasiado lejos para oír. Están perdidos en la luz. Hablan vivamente y solo oímos el silencio y la luz que cae.

*

Se llamaba Simón, pescador, hijo y nieto de pescadores de Betsaida. El mismo era pescador en Cafamaum.[18] Esta palabra francesa que dice el cuchitril y el caos era entonces un atrayente villorrio. Un dios particularmente antropomorfo se acercó a la barca, haló al pescador y decidió quitarle el nombre, para substituirle un patronímico de su propio cuño. Le ordenó abandonar el Lago de Genezaret Le ordenó abandonar la caleta. Le ordenó dejar caer la red. Le llamó Pedro. Lo súbito y extraño de este bautismo empezaron a enturbiar, a descompensar el sistema sonoro en que Simón había estado sumergido hasta entonces. Algunas conductas involuntarias o inopinadas traicionaron a veces esas silabas nuevas a cuya sonoridad

[18] *Capharnaüm:* En francés es leonera, cuchitril (N. del T.)

ahora debía responder, la expulsión y enmascaramiento de las viejas sílabas que lo habían nombrado, la represión de las emociones y el repliegue de las pequeñas fábulas que poco a poco se habían asociado con esos sonidos en la infancia. El ladrido de un perro, una loza quebrada, las olas, un canto de zorzal, de ruiseñor o de golondrina, de pronto lo derrumbaban sollozando. Según Cneius Mammeius, Pedro habría confesado un día a Judas Iscariote que su única añoranza por su antiguo oficio no era la barca ni la caleta ni el agua ni las redes ni el olor intenso ni la luz que se adhiere a las escamas de los peces que mueren en una suerte de sobresalto; san Pedro confesó que añoraba en los peces el silencio.

El silencio de los peces cuando mueren. El silencio durante el día. El silencio al atardecer. El silencio en el curso de la pesca nocturna. El silencio del alba, cuando la barca regresa a la orilla y la noche se disipa poco a poco en el cielo junto con el frescor, los astros y el miedo.

*

Una noche, a comienzos del mes de abril del año treinta, en Jerusalén. En la corte del gran sacerdote Anas, suegro de Caifás. Hace frío. Servidores y centinelas se sientan muy juntos. Tienden las manos hacia el fuego. Pedro se acomoda cerca, tiende los brazos hacia el brasero, entibia el cuerpo aterido. Llega una mujer. Cree reconocer los rasgos de su rostro a la luz del brasero. En el atrio (ín *atrio)* ya blanquea el día en las postrimerías del invierno y en la niebla húmeda. Un gallo *(gallus)* canta de pronto y Pedro se conmueve al oír aquel sonido que de inmediato aclara una frase que Jesús el Nazareno le dijo -o por lo menos una frase que Pedro recuerda de pronto que le dijo. Se aleja del fuego, de la mujer, de los guardias, gana el patio del gran sacerdote y, en el vano del pórtico, bajo la bóveda, se deshace en sollozos. Son las lágrimas amargas. Las lágrimas que el evangelista Mateo dice amargas.

*

"No sé lo que dices", dice Pedro a la mujer en el atrio. Repite: *Nescio quid discis* (No sé lo que dices).

La mujer sube su capucha en el gélido final de la noche de abril. Dice: "Tu palabra te traiciona". *Tua loquela manifestum te facit.*

No sé qué dice la palabra. Esa es la situación de Pedro. No sé lo que el lenguaje manifiesta. Pedro lo repite. Son sus lágrimas. Lo repito. Es mi vida. *Nescio quid discis.* No sé lo que dices. No sé lo que digo.

No sé lo que digo pero es manifiesto.

No sé lo que dices, pero ya despunta la aurora. No sé lo que este lenguaje manifiesta, fiero el gallo entona por segunda vez el canto atroz y ronco que manifiesta el día.

La naturaleza ladra el alba bajo forma de gallo: *latrans gallus.*

Bajo el pórtico, en lo que resta de la noche, *flevit amare.* Llora amargamente. *Amare* es amar. También es amargamente. Al hablar, nadie sabe lo que dice.

*

Jorge Luis Borges citaba un "verso que Boileau tradujo de Virgilio":

"El momento en que hablo ya está lejos de mí" *(Le moment oú je parle est déjá loin de moi).*[19]

---

[19] He revisado minuciosamente las Obras Completas de Jorge Luis Borges en sus dos ediciones (Emecé Editores, Buenos Aires, 1974 y 1994) sin encontrar el lapsus a que alude el autor. Sólo encontré, en la segunda edición (no autorizada por Borges), Vol. 3, pág. 446, un pequeño fragmento de diario en Atlas, titulado "El 22 de agosta de 1983", que dice lo siguiente: "Bradley creía que el momento presente es aquel en que el porvenir, que fluye hacia nosotros, se desintegra en el pasado, es decir que el ser es un dejar de ser o, como no sin melancolía, dijo Boileau: *Le moment ou je parle est déjá loin de moi.* El verso en cuestión fue empleado antes por Borges en su conferencia en 1a Universidad de Belgrano, el 23 de junio de 1978, a la cual asistí y en la que hizo referencia a Heráclito en los términos que aduce

En verdad, se trata de un verso de Horacio. Este verso es el que precede el *Carpe Diem* de la Oda XI:

Dum loquimtur fugerit invidia aetas.

Carpe diem quam mínimum credula postero.

(Mientras hablamos huye el tiempo, envidioso de las cosas de este mundo. Corta y apresa el día entre tus dedos cual si fuera una flor. No creas nunca que mañana llegará.) Borges evoca el río que se refleja en los ojos de Heráclito mientras éste lo atraviesa. Los ojos de los hombres cambiaron menos que el agua que pasa. Están equitativamente mancillados. Nadie ve el río donde ha penetrado antes de ser. En san Lucas la escena de la negación es más griega que la forma como la trataron los otros evangelistas: un círculo de centinelas y sirvientes, sentados en medio del patio, rodea la hoguera. Pedro procura integrarse en esta ronda igualitaria que recuerda escenas de la *Iliada* e intenta entibiar su cuerpo en esa solidaridad contigua de los hombres más que en el calor que sube del brasero en la aurora, abril, el año treinta y la muerte. Pero san Lucas va más lejos: funde la escena de la negación y la escena de las lágrimas. Las encima una sobre otra cual dos sedimentos en una misma capa geológica o como un cortocircuito en una instalación eléctrica: *Kai parachrema eti lalountos autou ephónesen alektór.* En latín: *Et continuo adhuc illo loquente cantavü gallus.* En castellano: "Y en ese instante, *mientras todavía hablaba,* cantó el gallo".

Dum loquimur... El canto del gallo es un "empedrado"[20] de Venecia, un *expaoantado* en el seno de la experiencia sonora del lenguaje, con el que Pedro tropieza como con su nombre. El canto rauco que declara la aurora lo sumerge en otro nivel de sí mismo: nivel Jesús, nivel Pedro, nivel anterior a Pedro (nivel Simón), nivel anterior a Simón. "Ni tu rostro ni los rasgos de tu rostro ni tu cuerpo te

---

Quignard. En ningún momento Borges atribuye el verso a Virgilio. La bella interpretación del escueto verso de Horacio que propone el autor recuerda más bien el Epigrama XVI del Libro I del *Epigrammaton* de Marcial. (N. del T.)

[10] El empedrado de las callejuelas venecianas es famosamente irregular. (N. del T.)

traicionan, dijo la sirvienta: tu lenguaje te traiciona". El griego dice: Tu *lalia* te torna visible. El latín dice: Tu *loquela* te manifiesta. Al interior de lo sonoro que lo traiciona, más allá del nombre que él traiciona (Jesús), más allá del nombre que ha traicionado (Simón), la diminuta porción de sonoro cultivada por el lenguaje remite de súbito al inmenso ladrido de la naturaleza y al estrato más estrecho del canto animal donde el lenguaje humano seleccionó su pequeña edificación de sonidos específicos. El canto del gallo es en cierta forma el bramido tornado "trágico" y sedentario de las pequeñas aldeas neolíticas donde la lengua ya dejó de ser nómada y cazadora.

A los oídos de la sirvienta, el lenguaje traiciona a Pedro *minimum*[21] de tres maneras: por el acento, por las marcas morfológicas galileas, por la alteración de la voz debida al miedo que siente Pedro ante el *tarabust* de las preguntas que le son planteadas por la sirvienta. Este *pavor* de Pedro aherrojado por el canto del gallo forma la brusca sacudida sonora que devuelve a la red un pez sonoro más añoso que el mismo pescador, un rostro que es siempre más añoso que la luz, y los compele a las lágrimas.

Todo rostro de niño es más añoso que la luz que lo alumbra. Son las lágrimas de los nacientes.

*

Agrego una corrección de San Jerónimo.

El texto de Marcos es singular "Y entonces, por segunda vez *(ek deuterou)* cantó un gallo. Y Pedro (*Petras*) recordó la palabra que le había dicho Jesús (*Iesous):* ‘Antes que el gallo cante dos veces *(dis)* me habrás negado tres *(tris).’* Y rompió a llorar".[22]

Jerónimo retocó el texto de Marcos. Lo unificó a partir de las enseñanzas de los otros Evangelios. A fines del siglo sexto, Jerónimo

---

[21] En latín en el original. Adverbio que significa "por lo menos" en la obra de Tito Livio (N. del T.)

[22] Marcos 14:72. He conservado la versión castellana de la Biblia de Jerusalén porque el autor sigue al pie de la letra la versión francesa de la misma. (N. del T.)

(cuya fascinación ante la cultura clásica romana lo llevó a confesar como pecado mortal los sueños que soñaba la noche en que leía con placer antiguos libros paganos) es inmediatamente sensible a esos tres grados de los relatos y los corrige al traducir.

1. La corrección de Jerónimo es del todo justificada. San Marcos evitó el primer canto, que prepara la emoción. Un músico, un novelista, no lo hubieran omitido, por el efecto patético que esa primera llamada parece vocear en el espacio del texto, sin ser oída aún por el héroe.

2. La corrección de Jerónimo no se justifica del todo. Hay en ese canto ya repetido, y que solo aparece por primera vez en la segunda, y produce una triple traición, una profundidad conmovedora que no logro explicarme claramente. (Para todo lo que siento padezco un increíble atraso. Es el único don que las *fata* me han otorgada. Algunas emociones me alcanzan con varias horas de retraso, un año de retraso, dos años, siete años, veinte años, treinta años. Sólo ahora empiezo a sentir, en los días húmedos, la herida que recibió Ulises en la rodilla cuando cazaba jabalíes con los hijos de Autolykos.)

*

Los textos de los diferentes *Evangelios* no datan del primer siglo después de Cristo. Pero en la misma época histórica, aunque bajo el reinado de Nerón, el caballero Petronio escribió otra escena que remite al canto del gallo. No es imposible que los primeros redactores de los *Evangelios,* o quienes los reescribieron o ajustaron, la hayan recordado. Esta página, debida al genio totalmente literario de Gaius Petronius Arbiter algunas semanas antes de darse muerte, constituye el fragmento LXXIII del *Satiricón.* Es el banquete de Trimalquio. Muy entrada la noche, Trimalquio ordena un nuevo banquete a ñn de llegar alegremente al día. Agrega que este banquete será consagrado a festejar la primera barba de uno de sus jóvenes amantes esclavos.

Haec dkente eo gcdlus gailinaceus cantavit. Qua Doce confusus Trimalchio... "Cuando decía estas palabras, un gallo cantó"... El canto ofusca (*amfusus)* de inmediato a Trimalquio. La escena se toma muy veloz: 1. Trimalquio ordena hacer una libación de vino encima de la

mesa. 2. Trimalquio ordena vaciar la lámpara de aceite para disminuir el riesgo de incendio. 3. Trimalquio cambia su anillo de la mano izquierda a la mano derecha. 4. Trimalquio declara: *Non sirte causa hic bucinus signum dedil...* "No sin razón esa trompeta hizo sonar su signo. En algún lugar se produce un incendio. Un hombre entrega el espíritu en las cercanías. ¡Lejos de nosotros! ¡Lejos de nosotros! Quien me traiga al profeta de desgracia tendrá su recompensa." 5. Apenas habla (más rápido que la palabra, *dicto citius)* traen el gallo. 6. Trimalquio ordena sacrificarlo en el acto (lo meten en la cacerola). 7. El gallo es devorado, el sacrificio consumado, el signo engullido y el maleficio conjurado (Trimalquio ha comido la voz siniestra).

Estas dos escenas fabulosas que asocian la acción con el canto de un gallo de corral forman extraños espejos. Estos reflejos especulares, este eco de Roma en Jerusalén, este pequeño díptico entre Trimalquio en su palacio y Petrus en el patio de Anás, esta simetría es tan fascinante que una imaginación un poco erudita, trasladando de manera torpe el banquete al reino de Tiberio, podría ingeniárselas para fundarla históricamente. Se puede conjeturar que suceden en el mismo año. Se puede sugerir que es el mismo día. Se puede suponer que es la misma hora.

Hasta se puede decir que es el mismo gallo.

*

Rainer María Rilke escribió que los recuerdos sólo son tales cuando abandonan el espacio del cráneo y se alejan de las imágenes que los han metamorfoseado y del aspecto de las palabras que se obstinan en mantenerlos a distancia. Que el comienzo de un recuerdo coincide con el esfuerzo prodigado para olvidarlo, con el esfuerzo por sepultarlo. Sólo entonces el recuerdo encuentra la fuerza para regresar a nosotros, rezumando todavía agua del río del olvido, sin palabras, sin sueños, sin iconos, bajo forma de gestos, de manías, de movimientos sórdidos, de corral, de plato cocinado, de súbitos deseos de vomitar, de desmayos, de *tarabusts* y terrores inexplicables. Perdiendo nombre y significado, surge, como en Pedro las lágrimas al tercer canto del gallo, a comienzos del mes de abril, al alba, brusca-

mente lejos del atrio y del brasero, en el ángulo del portal de la casa del suegro de Caifas. El recuerdo real de Pedro es el agua salada del sollozo, la espalda estremecida, el frío del día que surge, la húmeda nariz que husmea. Es el opérculo de un pez en el aire atmosférico. La "cena" de esta "roca" del segundo nombre es el agua y la sal. La comida de San Pedro, por oposición al banquete de Trimalquio, son las lágrimas. Tal es en Agustín la visión beatífica: "Día y noche como el pan de mis lágrimas" *(Enarratio in Psalmum CIII).* Pedro agregó para siempre el alba a las lágrimas. Curiosamente, La Tour muestra un sarmiento en brasas, un gallo repleto. Georges de La Tour está más cerca de Trimalquio. Curiosamente, en La Tour, el cuerpo de San Pedro no es de un hombre hecho y derecho mirando desde arriba a la sirvienta para evitarla, sino el de un anciano encorvado, abrumado, de tamaño infantil, con el mentón pegado a las rodillas como los muertos que los hombres de la época del paleolítico anudaban con nervios de reno en la forma recogida del feto, esperando un segundo nacimiento a la sombra del pellejo del animal totémico.

*

Las lágrimas de San Pedro. Por más esfuerzo que haga para imaginar una escena más romana sólo puedo figurármela en estilo barroco, bajo Enrique IV o bajo Luis XIII. Es un patio del Louvre en invierno, gris, o un patio lluvioso en Ruán. O un patio húmedo y glacial en el *LunéviUe* de La Tour.

En mil seiscientos veinticuatro, Georges de La Tour vendió las lágrimas de San Pedro por seiscientos cincuenta francos. El museo de Cleveland conserva lágrimas de San Pedro que datan de mil seiscientos cuarenta y cinco. El gallo con el ojo redondo de los dioses mesopotámicos y el nudoso sarmiento que rodea al apóstol mártir constituyen las escasas representaciones de la naturaleza que La Tour consintió pintar (los seres humanos no se cuentan entre las representaciones de la naturaleza; los gallos que cantan y los sarmientos de viña que arden entran en la rúbrica de las naturalezas muertas). A fines del siglo anterior, en las *Larmes de Saint Fierre* de Malherbe, la lengua abandonó la palabra nocturna. Si la vergüenza

nace con este crepúsculo de la noche que es toda aurora, entonces es el silencio el que llega con el día:

Le jour est desja grand el la honte plus clairt
De 1'apostre ennuyé l'avertit de se taire.
Sa parole se lasse et le quitte au besoin.
Ilvoit de tous costa qu'il n'est veu de personru.
Toutesfois le remors que son ame luy donne
Tesmoigne assez le malqui n'apoint de térruñn.[23]

*

Abandonar lo que abandona. Abandonar a quienes abandonan. La vergüenza púdica, la vergüenza crepuscular en el sufrimiento del amor, la vergüenza que precede al abrazo nocturno, la vergüenza que prefiere la sombra y el remordimiento, las reliquias, los cantos, las lágrimas, la tela de crespón, el velo, el color negro: antaño este movimiento se denominaba luto. El *dolor* latino deriva de ser golpeado. Padecer migraña se decía con mucha fuerza, entre los antiguos romanos, *caput mihi dolet* (me golpea la cabeza). Es el golpear de la sangre. El pulso es el golpear de la música. Golpear que define el *tarabust,* porque precede a la pulmonación. La migraña es el tamborileo ensoñador de una pequeña expresión o de un pequeño recuerdo que se pone a tarabustar el aliento (la *psyche)* de quien por ello respira cada vez peor. Hay que buscar el nombre de la víctima cuyo cuero fue tensado en este pequeño tambor psíquico para que esa constricción propia al cráneo tenga por fin los medios para distenderse. Porque el fondo del tarabustis, el poso del ánfora, es el atragantamiento, antes incluso que la asfixia. Es la muerte, la muerte no enlutada, los votos nocturnos de muerte, irreprimibles para los

[23] El día ya es grande y la vergüenza más clara
del apóstol molesto le advierte callar.
Su palabra oscila entre hastiarse y abandonarlo.
Ve por doquier que nadie le busca.
Pero el remordimiento que su alma le da
Atestigua bastante el mal que no tiene testigo.

hombres. Lo que retorna bajo forma de migraña vuelve además bajo forma de pesadillas. Los muertos nos traicionan al abandonarnos, y traicionamos sin pausa a los muertos al vivir. Estamos resentidos con los muertos no sólo por su muerte, sino por la muerte cuya prueba son, por el dolor de la sangre que en nosotros mismos golpea por dos. "¿Por qué me has abandonado?" *Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me*? Incluso los dioses lanzan este grito hacia la muerte. La *derelictio,* el abandono, tal es el "grito de duelo", el *dolor*. Este grito es más antiguo que el primer siglo de nuestra era y más antiguo que el viernes siete del mes de abril del año treinta. Tal es el grito que también lanza san Pedro, después que lo emitiera Jesús, cuando percibe su propia negación bajo el portal del atrio del suegro de Caifás en Jerusalén. Acaba de abandonar al que lo acaba de abandonar. Un canto de corral, un canto de primera infancia, un canto que viene de más lejos que el conocimiento de aquello que destina a la muerte, un canto que viene de más lejos que la adquisición del lenguaje, un canto reliquia, un canto arcaico que es distancia en el tiempo tornada sensible bajo la especie de un sonido ronco, aurora alojada en el gaznate de un volátil también extrañamente anacrónico:

Tiene la voz penetrante y áspera;
En la cabeza un pedazo de carne;
Una suerte de brazo con que levanta el vuelo...

Por este sonido se estremece Simón bajo la piedra de su segundo nombre, tiembla bajo el caparazón rocoso, solloza en el pórtico de piedra. No sólo renegó de Dios. Renegó de sí mismo. A sí mismo se abandonó al abandonar las redes en Cafamaum, al dejar la barca en las riberas del Jordán. Los que a un tiempo y de súbito se sobresaltan son el *horror* y su inextricable *daimón,* antaño renegados.

A sí mismo se abandonó al abandonar su nombre.

El canto del gallo que retumba tan curiosamente en el oído de Pedro es esa piedra a la que Dios lo ha destinado, es ese "empedrado" siempre desigual que precede la maestría lingüística de los hombres, pórtico de la música, umbral de la música que toma a destiempo la forma de las lágrimas: cuando los sonidos eran pasiones puras, trágicas, opresivas, desconcertantes y alucinantes pasiones. Albas sonoras, no signos lingüísticos. El *pathos* prístino retorna, la noche

sonora, el oído alerta en la noche sonora, en el bosque sonoro, en la gruta nocturna donde los hombres avanzaban con antorchas y hachones rebosantes de grasa al momento del cambio de voz iniciático, cuando su muerte-y-renacimiento en el fondo nocturno de la tierra. Es el *terror,* antes que el cuerpo mismo se abandone de pronto en los ritmos y los gritos, entre las piernas abiertas de una madre, al borde de un muslo, en un arenal de basuras, en un lago de orina, en el aire donde esas especies de peces se sofocan, en una especie de Cafarnaum sonoro que avanza sin discontinuidad hasta el vagido último en la espiración de la muerte.

*

Es curioso: la música protege de los sonidos. Las primeras obras de la música llamada barroca estaban habitadas por la voluntad de sustraerse al ladrido sonoro a partir de la modulación propia del lenguaje humano y de la organización de sus *affetti* La invención de la ópera resultó de esta voluntad de renacimiento afectivo, de cambio de voz o discriminación sonora, de sacrificio sonoro. Considero que la gama diatónica poderosamente tonal de comienzos del siglo diecisiete hasta la primera mitad del siglo dieciocho, en Europa, es una de las cosas más bellas que fueron, por breves que hayan sido. De una belleza absoluta, pero tan contingente que fue de inmediato privada de porvenir. La sitúo en el mismo rango que la *satura* romana, la invención del género histórico en Grecia y Roma, el vino tinto de la región de Bordeaux, un fílete de lenguado asado, el individualismo burgués, las tragedias de William Shakespeare.

*

Se dice que, al envejecer, san Pedro no soportaba los gallos. Ordenaba matar todo lo que podía cantar, en el patio de su palacio basilical de Roma: incluso los tordos domésticos, las pequeñas codornices, los pichones, los patos y mirlos que no atemorizan a hombre ninguno. Cneius Mammeius señala que pedía a Fuscia Caerellia que los ahogase en un lienzo teñido con bayas de mirtilo

(*vaccinio).* Esto era antes de que fuera encarcelado en la prisión Mamertina, es decir antes de que Séneca hijo debiera suicidarse. San Pedro (Simo Petrus) vivía entonces en Roma, en un vasto palacio bastante descalabrado, adquirido a comienzos de los años sesenta. Empezaba a ser conocido. Simo Petrus cenaba con Lucano, con Séneca, con el joven español Marcial. También se le vio donde Quintiliano, donde Valerius Flaccus, donde Plinio. Cneius Mammeius dice que en los últimos momentos de su vida no soportaba a los niños que juegan ni el canto de los oficios. Un día ordenó expulsar a latigazos a un grupo de maduras patricias que acababan de convertirse al partido cristiano, porque se habían demorado en el patio parloteando y dando agudos gritos. El palacio se hundía en el silencio, con las ventanas ennegrecidas de tapices. Las puertas del apartamento superior soportaban varios mantos galos clavados en una viga horizontal, cosidos entre sí para amortiguar los sonidos. Fuscia Caerellia confeccionaba pequeños tapones de lana que colgaban día y noche de las orejas de san Pedro.

SEGUNDO TRATADO

Ocurre que las orejas no tienen párpados

Todo sonido es lo invisible bajo forma de perforador de coberturas. Ya se trate de cuerpos, de recámaras, de departamentos, de castillos, de ciudades amuralladas. Inmaterial, franquea todas las barreras. El sonido ignora la piel, no sabe lo que es un límite: no es interno ni externo. Ilimitante, no es localizable. No puede ser tocado: es lo inasible. La audición no es como la visión. Lo contemplado puede ser abolido por los párpados, puede ser detenido por el tabique o la tapicería, puede ser vuelto inaccesible incontinenti por la muralla. Lo que es oído no conoce párpados ni tabiques ni tapicerías ni murallas. Indelimitable, nadie puede protegerse de él. No hay un punto de vista sonoro. No hay terraza, ventana, torreón, ciudadela, mirador panorámico para el sonido. No hay sujeto ni objeto de la audición. El sonido se precipita. Es el violador. El oído es la percepción más arcaica en el decurso de la historia personal -está incluso antes que el olor, mucho antes que la visión- y se alía con la noche.

*

Ocurre que el infinito de la pasividad (la recepción apremio invisible) se basa en la audición humana. Lo resumo en la fórmula: las orejas no tienen párpados.

*

Oír es ser tocado a distancia.

El ritmo está ligado a la vibración. Por eso la música vuelve involuntariamente íntimos unos cuerpos yuxtapuestos.

*

Oír es obedecer. En latín escuchar se dice *obaudire. Obaudire* derivó a la forma castellana *obedecer.* La audición, la *audientia,* es una *obaudientia,* es una obediencia.

Los sonidos que el niño oye no nacen en el instante de su nacimiento. Mucho antes que pueda ser su emisor, comienza a obedecer a la sonata, materna o por lo menos irreconocible, preexistente, soprano, ensordecida, cálida, arrulladora. Genealógicamente —en el límite de la genealogía de cada hombre- la obediencia prolonga la *attacca sexual* del abrazo que lo procreó.

La polirritmia corporal y cardíaca -después aullante y respiratoria, luego hambrienta y gritona, más tarde motora y balbuceante, en fin lingüística- es tanto más adquirida cuanto parece espontánea: sus ritmos son más miméticos y sus aprendizajes más contagiosos que voluntariamente desatados. El sonido no se emancipa nunca del todo de un movimiento del cuerpo que lo causa y lo amplifica. La música jamás se disociará por completo de la danza cuyos ritmos anima. Del mismo modo, la audición de lo sonoro no se separa nunca del coito sexual ni de la formación fetal "obediente" ni del lazo filial lingüístico.

*

No hay hermetismo ante lo sonoro. El sonido toca *illico*[24] el cuerpo, como si el cuerpo ante el sonido se presentara, más que desnudo, desprovisto de piel. Orejas, ¿dónde está vuestro prepucio? Orejas, ¿dónde están vuestros párpados? Orejas, ¿dónde están la puerta, las persianas, la membrana o el techo?

Antes del nacimiento y hasta el último instante de la muerte, hombres y mujeres oyen sin un instante de pausa.

No hay sueño para la audición. Por eso los instrumentos que despiertan apelan al oído. Para el oído es imposible ausentarse del entorno. No hay paisaje sonoro porque el paisaje supone distancia ante lo visible. No hay apartamiento ante lo sonoro.

[24] En latín en el original: al instante. (N. del T.)

Lo sonoro es el territorio. El territorio que no se contempla. El territorio sin paisaje.

*

El oído, en el adormecimiento, es el último sentido que capitula ante la pasividad sin consciencia que viene.

*

La música no se examina ni se encara.

La música arrebata de inmediato en el arrebato físico de su cadencia tanto al que la ejecuta como al que la padece.

*

El auditor, en lenguaje, es un interlocutor: la *egophoria* pone a su disposición el *yo* y la posibilidad abierta de responder en todo momento. El auditor, en música, no es un interlocutor.

Es una presa que se entrega a la trampa.

*

La experiencia sonora es siempre otra que personal: a la vez pre-interna y pre- externa, en trance, arrebatadora, es decir a la vez pánica y anestésica, apresando todos los miembros, apresando el pulso cardíaco y respiratorio, ni pasiva ni activa; altera; es siempre imitativa. Solo hay una única y muy extraña y específica metamorfosis humana: la adquisición de la lengua "materna". Es la *obediencia* humana. La ordalía de la música es profundamente involuntaria.

La voz se produce y escucha al mismo tiempo.

*

El objeto intangible, inhusmeable, inalcanzable, invisible, asemántico, inexistente de la música.

La música es incluso más nada que la muerte que ella llama en la convocación pánica de las sirenas.

*

El oído es el único sentido donde el ojo no ve.

*

Nada hay en lo sonoro que nos retorne una imagen localizable, simétrica, invertida de nosotros mismos, como lo hace el espejo. En latín, el reflejo se dice *repercussio.* La imagen es una muñeca localizable. Un maniquí o una *terrificatio.* El eco no es una muñeca sonora, no es una efigie. El eco no es exactamente un *objectus*, no es un reflejo arrojado ante el hombre: es una reflexión sonora y quien la oye no se acerca sin destruir su efecto.

No hay espejo sonoro donde el emisor se contemple. El animal, el antepasado, Dios, lo invisible sonoro, la voz de la madre preparturienta enseguida hablan. Grutas y luego ciudades de muertos megalítícos y después templos: todos se despliegan a partir del fenómeno del eco. Donde la fuente sonora es inatribuible. Donde lo visible y lo audible están desacordados. Como entre el relámpago y el trueno. Los primeros profesionales del desacuerdo entre el oído y la vista forman la pareja chamánica.

El lingüista y el porta-pájaros.

*

Al morir, Narciso se zambulle al interior del reflejo de sí mismo que ve. Rompe la distancia que la visión permite y que separa lo visible de la visión. Se hunde en la imagen localizable hasta el punto de convertirla en su tumba. El río es su madre que se adelanta.

Eco moribundo se desintegra; se disemina en las rocas donde su cuerpo rebota de pared en pared. Eco no se concentra en la muerte. Se convierte en la montaña y no está en parte alguna de la montaña.

*

La inconsistencia y la no-delimitación son atributos divinos. La naturaleza de los sonidos es ser invisible, sin contornos precisos, con potencia para interpelar lo invisible o para hacerse mensajeros de lo indelimitable.

La audición es la única experiencia sensible de la ubicuidad.

Por eso los dioses terminan como verbos.

*

El chamanismo es la caza de los espíritus que brincan de animal en animal en la doble inmensidad de los mundos visible y nocturno, es decir real y onírico. Esta caza es un viaje del cual hay que regresar. Es la culpa paleolítica: ser capaz de traer la presa que devino predadora de su predador.

Un buen chamán es ventrílocuo. El animal penetra en quien lo llama con su grito. El dios entra en el sacerdote. Es el animal que cabalga, el espíritu que induce el trance en quien posee. El chamán lo combate. Se transforma en presa del chamán. El chamán se convierte en un cofre-de-dioses: no imita al jabalí: el jabalí gruñe en él, el íbice brinca en él, el bisonte lo acosa en el pisoteo de su danza. El buen brujo es el vientre que ha comido y desde el cual habla la fiera que él es culpable de haber asesinado y comido. La gruta también está marcada por la ventriloquia: es el eco de la boca que engulló al iniciado-en-las-fieras en el vientre de la tierra.

En Jonás.

*

Ventriloquia animal y mimos danzados preceden a la domesticación: el maestro de los animales es pre-domesticador. La primera especialización del cazador fue el chamán, aquel cazador cuya pericia es dar caza a los alientos, a las voces, a las visiones, a los espíritus. Esta especialización fue infinitamente lenta y progresiva: el poder sobre el lenguaje de los animales, después el poder sobre la

iniciación de los jóvenes cazadores en el lenguaje de los animales, más tarde el poder sobre la muerte y el renacimiento, en fin el poder sobre la enfermedad y la curación. En sus viajes, el chamán puede ir en busca de cualquier aliento para hacerlo retomar y caer en medio del grupo al término del trance musical.

*

Sucede que la ventriloquia, la glosolalia, el hecho de hablar las lenguas de los animales, el hecho de simplemente "hablar en lenguas", solo caracteriza a un miembro de la pareja chamánica. Georges Charachidzé señala que los georgianos del Cáucaso llaman "lingüista" al que habla en trance, pero llaman "portaestandarte" al poseído por lo visual.

El lingüista en trance enuncia sin entender ni traducir lo que los espíritus de los animales, de los hombres, de los elementos y de las plantas pronuncian por su boca. El portaestandarte ve esos espíritus bajo forma de pájaros o apariciones, pero no los oye. Permanece sentado y aparte. Parece conversar en silencio con los pájaros que se encaraman en su portaestandarte (sin que nadie los vea posar allí las patas) y que le describen con imágenes lo que vieron en sus viajes.

La pareja chamánica opone al lingüista y al portaestandarte. Es una caza cruzada, un cazado-cruzado más que una pareja. Es el cuento ruso *Oído fino y vista aguda*. Es el cantante y el vidente. Es el oráculo opuesto al adivino.

Es el trueno y el rayo.

Es el oído y el ojo.

La oreja poseída que transmite a la boca que repite es un cuerpo a cuerpo verbal con el más allá de la lengua, o con lo otro de la lengua o con la totalidad de los lenguajes que han precedido a la lengua. "De cuando los animales hablaban."

El ojo fulminado es un viaje al mundo nocturno de las apariciones de los sueños, de las imágenes pintadas de las cavernas y de los muertos resurgentes.

*

La experiencia de la tempestad es siempre abisal. En el intervalo entre el relámpago y el trueno, en cada ocasión tiembla el cuerpo, palpita el corazón.

La desincronización de ojo y oído.

Lo que atrae la lluvia es doble.

En la noche del nubarrón preñado de lluvia, la percepción del relámpago y la audición aterrante del trueno son independientes una de otra, provocan la espera, la aprensión, el recuento del período intermedio.

Y finalmente la lluvia cae sobre la tierra como un chamán.

*

El aullido desgarrador es la llamada abisal.

La llamada abisal tiene dos órganos sonoros y visibles, a los cuales debe agregarse el nacimiento, el coito y la muerte.

Vivimos en la urgencia patética temporal. Temporal quiere decir continuamente originaria.

Continuamente obediente.

Los antiguos griegos pretendían que los dioses daban órganos a los hombres para responder al llamado del abismo del promontorio o de la gruta-manantial. Píndaro dice en la *Pythika* XII Atenea ofreció el *aulos* a los hombres para que difundieran su lamento.

Nicolás de Cusa decía algo semejante: "La *passio* precede al conocimiento. Las lágrimas preceden a la ontologfa: los llantos lloran lo ignorado".

¿De qué es instrumento la música?

¿Cuál es la entonación originaria de la música? ¿Por qué hay instrumentos de música? ¿Por qué los mitos prestan atención a su nacimiento?

¿Por qué hubo audiciones humanas: 1. colectivas, 2. circulares o casi circulares? En lengua griega, el círculo mágico se dice *orchestra.*

El círculo auditivo o la ronda danzada configuran en el espacio lo que *in illo tempore*[25] inscribe en el orden del tiempo.

*

Un curioso cálculo presente en los textos védicos estima que la palabra de los hombres sumada a la palabra de los dioses solo representa un cuarto de la palabra total.

Los *Vedas* afirman asimismo que el rechinar de la rueda de un carro que transporta el *soma,*[26] cuando ingresa en el espacio sacrificial es una palabra más importante que la sentencia más profunda del más clarividente de los sabios.

La extensión y la verdad de la palabra no verbal es más amplia que la palabra articulada.

Salvo cuando esta última se espesa de manera extremosa y se recoge finalmente en una espiración, pues, en tal caso, el sacrificio alcanzó lo verbal mismo y lo desarticuló cual una víctima.

*

La música tiene una función precisa en el chamanismo y sólo concierne al lingüista: es el grito que desencadena el trance, así como la respiración es desencadenada en el grito cuando nacemos. En Célebes, el chamán es llamado Gong o Tambor, ya que el gong o el tambor son los que hacen despuntar las palabras transidas (la ronquera animal de las voces de los espíritus que penetran de súbito el cuerpo de su profeta).

*

[25] En aquel tiempo o en el principio de los tiempos. (N. del T.)

[26] El "soma", según el Rig Veda, es la bebida, por excelencia "divina" y "solar", que confiere la inmortalidad, lo que no impide que sea al mismo tiempo una modalidad ofidia.

Ni interno ni externo, nadie puede distinguir claramente lo subjetivo de lo objetivo en aquello que la música despliega, lo que pertenece a la audición y lo que pertenece a la producción del sonido. Una inquietud propia de toda infancia consiste en identificar en los ruidos apasionantes y pronto vergonzosos del cuerpo lo que nace de uno mismo y lo que pertenece al otro.

Como no delimita nada, lo sonoro individualizó menos los oídos y los destinó más al agrupamiento. Esto se llama: "seducir por la oreja". Himnos nacionales, fanfarrias municipales, cánticos religiosos, cantos familiares identifican los grupos, asocian a los nativos, sojuzgan a los subditos.

Los obedientes.

Indelimitable e invisible, la música parece la voz de todos. Tal vez no exista música que no sea agrupadora, pues no hay música que al punto no movilice aliento y sangre. Alma (animación pulmonar) y corazón. ¿Por qué los modernos escuchan cada vez más la música en concierto, en salas cada vez más vastas, a despecho de las posibilidades recientes de difusión y recepción privadas?

*

Hasta la música más refinada, china, resueltamente solitaria, presenta en sus leyendas más radicales la idea de grupo: en su mínima expresión, el encuentro de dos amigos indefectibles.

Una pareja.

*

Este cuento figura en el *Lü shi Chunqiu:* el letrado Yu Boya era un gran virtuoso del *qin,* pero ocurría que sólo un pobre leñador, Zhong Ziqi, era capaz de entender los sentimientos que sus composiciones y su ejecución expresaban.

Se reunía con él en el bosque. El leñador se orientaba entre los ramajes y la sombra por el sonido de la cítara de su amigo.

Cuando Zhong Ziqi murió, Yu Boya rompió su *qin* porque ya no había oídos para su canto.

*

En el *Sueño en el pabellón rojo* de Cao Xueqin, la Hermana Lin confiesa al Hermano Jade que antaño aprendió a tocar la cítara horizontal pero ¡ay! la ha dejado. Dice el refrán: "Tres días sin pulsar las cuerdas y crecen zarzas en la punta de los dedos". Explica entonces al Hermano Jade cuál es la naturaleza profunda de la música. Al rasguear la cítara horizontal de siete cuerdas, el maestro de música Kuang suscitaba los vientos y los truenos y conjuraba los dragones y las dieciséis grullas negras, cada una de las cuales tenía dos mil años. Pero los objetivos de la música se reducen a uno solo: atraer al otro. Yu Boya atrayendo a Zhong Ziqi en el bosque. La música, para llamar al otro, porta tabúes: "El nombre de la cítara horizontal de siete cuerdas *(qiri)* se pronuncia como una de las palabras que designan genéricamente los tabúes. Según las instituciones de los Antiguos, es el instrumento original que se emplea para mantener la esencia enérgica propia de la vida". Para tocar este instrumento importaba elegir ya fuera un gabinete aislado en una terraza alta o en lo alto de un pabellón de varios pisos, ya fuera un lugar recoleto en la espesura, la cima de una montaña o el borde de una vasta extensión de agua. Toda música debía ser interpretada en la noche. Había que saber aprovechar una hora nocturna en que el cielo y la tierra estuvieran en perfecta armonía, el viento puro, la luna clara, sentarse, mantener las piernas cruzadas, el alma libre de toda opresión, el pulso calmoso y lento. Por eso los antiguos chinos reconocían que muy rara vez ocurría hallar un ser que verdaderamente supiera entender los acentos de la música. A falta de auditores iniciados en este conocimiento, decían que era preferible darse el placer de la música sólo en presencia de simios de los bosques y cigüeñas añosas. Había que peinarse según la modalidad secreta y vestirse según la norma para no desmerecer ante el instrumento antiguo.

Había que esperar que el deseo de ejecutar se tornara irreprimible.

Entonces el músico se purificaba las manos, encendía los junquillos perfumados, asía la cítara, la apoyaba encima de la mesa

rectangular, y el corazón enfrentaba exactamente la quinta marca de la caja de resonancia.

Antes que nada, con deferencia, el intérprete recordaba en silencio la melodía. Miraba la luna. Y volvía los ojos hacia la noche.

Entonces la música podía surgir del corazón del instrumento mientras los dedos del músico corrían y danzaban con facilidad.

*

El cuarteto de cuerdas europeo.

Cuatro hombres de negro, con corbata negra en torno del cuello, y arcos de madera con crines de caballo, se encorvan sobre tripas de oveja.

*

La música es el salario que el hombre adeuda al tiempo. Más precisamente: al intervalo muerto que hace los ritmos.

Las salas de concierto son grutas inveteradas cuyo dios es el tiempo.

*

¿Por qué el oído es la puerta de aquello que no es de este mundo? ¿Por qué el universo acústico desde su origen consistió en el acceso privilegiado al otro mundo? ¿Está el ser más ligado al tiempo que al espacio? ¿Está más ligado a la lengua -a la música, a la noche- que a las cosas visibles y coloreadas que el sol ilumina cada día? ¿Es el tiempo el florecimiento propio del ser y el obedecer su flor oscura? ¿Es el tiempo el disparo del ser? ¿Son sus flechas la música, el lenguaje, la noche y el silencio? ¿La muerte su blanco?

*

Para los oídos, lo que retorna al alma es la significación del lenguaje (los *noemata*, las ideas, los fantasmas que la voz excita) y no

la substancia de la palabra. Este retorno es entonces un silencio abandonado por la palabra que se desprende de su carne. La escucha lingüística es un silencio donde se destruye la palabra que se consume bajo forma de pensamiento.

Por la cocción de la audición, el lenguaje, que es la voz de la cosa ausente, se transforma él mismo en cosa ausente -en fantasma inasible que surge a partir de la palabra desde el instante en que su envoltura material misma desaparece. Ya no es un signo del lenguaje sino una sensación cognitiva. Tal es el sacrificio propio de la *noesis*[27] que deriva del sacrificio (en el curso del cual la bestia es abatida y troceada para entregar su potencia, en el mismo momento en que el troceo y la repartición organizan el hecho social). Por lo menos en la audición lingüística, el lenguaje se estira y se deshace de su banda sonora física, cuyo campo de aplicación es integralmente social, para convertirse en una banda sonora silenciosa e interior en cada alma que anima.

Porque el lenguaje significa.

La significación que porta el lenguaje asemántico (la música) solo es su hecho mismo, es decir su convocación inmediata, a sí mismo, de la sangre y del aliento.

En este sentido, la obediencia lingüística puede volverse individual y el pensamiento que resulta es un arrebato a lo sonoro.

El pensamiento puede devenir reflexión muda.

*

Callar es en primer lugar apartarse de la sordera en que estamos con respecto al lenguaje en nosotros y en la cual el locutor está inmerso por entero en el *rírculus* social, rítmico, ritual. El lenguaje no se oye nunca al hablar: se produce adelantando su audición. El locutor se queda con la boca abierta, en la apertura de su pérdida exsuflada y

[27] En griego *é noesis* es la facultad de ponerse en el espíritu, concepción o inteligencia de algo. Platón, *Epinomis 310 a*. También la facultad de pensar, la inteligencia. Platón, *Timeo 28 a, 52 a*. (N. del T.)

en la fuga sonora hacia adelante de la muñeca o del fetiche de su discurso.

El auditor mantiene cerrada la boca: abre los oídos.

En la palabra del locutor el lenguaje se fascina, habla casi solo, en cualquier caso se escucha poco. Es la meditación de Kleist titulada *Monolog*. Es el relato de Des Fórets titulado *Le Bavard.*[28] En la locución, es su propio espejismo. Hablar es una irrecuperable confusión exteriorizada. El lenguaje piensa al locutor y su pensamiento.

El auditor oye.

No hay escucha profunda sin destrucción del que habla: zozobra ante lo comunicado,

que se desplaza surgiendo de él por la palabra y que finalmente regresa al auditor, por una parte a causa de la difuminación en el aire de la fuente sonora y por otra gracias a ese callar-recuperar de lo dicho, que se consume al interior de uno mismo.

Entonces quien escucha deja de ser el mismo hombre y se desordena verdaderamente en pensamiento.

Hablo de una audición genuina. Esto es, de la *obaudientia* de una verdadera *audientia*.

Creo que los hombres sólo conocen dos escuchas verdaderas: 1. la lectura de novelas, pues la lectura de un ensayo no suspende ni la identidad ni el recelo, 2. la música docta, es decir los *melos* compuestos por quienes pasaron por la iniciación del lenguaje individual silencioso. Son dos formas de audición cuya disponibilidad silenciosa puede ser total pero también individualmente afectada. La enunciación desaparece, la recepción vacila y se funde en su origen, nace la turbación y de ello atestigua la pérdida de identidad.

*

Cuando se leen los fragmentas del monje Rentó, cuando se lee el Chateaubriand de la *Vie de Raneé*, ya no se polemiza; el alma es seducida. Una pasividad nace en el silencio y lo que se dice acerca de

[28] *El charlatán* (N. del T.)

la figura o del tema o de la época son como atributos de mito o de novela. Se lee la belleza, se olvida el argumento y solo se busca la turbación psíquica, la *aisthesis* noética[29] y no ya el conocimiento semántico, temático, noemático, visual, contemplativo.

*

Heródoto escribió que las mujeres abandonaban su vergüenza apenas se deshacían de su vestido. Eros se apoderaba de ellas antes de que sus esposos dieran el primer paso que conduciría a abrazarlas. Los auditores abandonan su identidad al mismo tiempo que la oralidad: hacen silencio. Para quien lee una novela, como para quien escucha música, la tierra que pisa es un hacer silencio. La inmersión de quien se zambulle en el mar del silencio con la boca cerrada.

*

A diferencia de los párpados, que se cierran para suspender la visión y que es posible abrir para restablecerla, el pabellón de las orejas no se pliega sobre sí mismo para interrumpir la audición.

Plutarco escribe: "Se dice que la *physis,* al dotarnos de dos orejas y una lengua, proyectó obligarnos a hablar menos y oír mejor".

La *physis* "oyó" el silencio antes de hacer, con animales, algunos hombres.

Tenemos una oreja más que lengua tiene la boca.

Plutarco escribió por fin, de manera misteriosa, que las orejas son comparables a jarrones desportillados.

*

Quien escribe es este misterio: un locutor que escucha.

*

[29] *Aisthesis:* sensación. Facultad de percibir mediante los sentidos. (N. del T.)

Escritura que obedece.

Obediente: se somete a un corpus imprevisible e inexorable.

El poseído por el lenguaje define exactamente al chamán presa de la presa.

*

Plutarco informa que Dionisio, estando en el teatro, quedó encantado por la ejecución virtuosa de un citarista. Cuando este último terminó de interpretar su trozo, el tirano de Siracusa se le acercó y le prometió oro, vestidos y suntuosa alfarería.

Al día siguiente, el citarista visitó a Dionisio en su palacio. Fue recibido en la sala de audiencias. El citarista saludó y esperó que el tirano lo llamara. Pero Dionisio aguardó. Cuando el citarista se decidió a hablar, reclamó modestamente al príncipe los regalos que este le había prometido la víspera después de la audición.

El tirano se levantó de su trono de oro y miró al músico, sonriendo. Murmuró que ya había pagado. Y desvió su mirada de los dos ojos del citarista. Dionisio se detuvo en el adoquinado. Agregó, sin volverse:

"Porque la misma medida de felicidad que me has dado con tus cantos te he dado yo con esperanzas".

*

Vico dice que el hombre fue un animal arrancado de su estupor por el rayo. El primer signo visual es el relámpago. El primer signo sonoro es el trueno. Tal es, según Vico, el origen del lenguaje. Fuego de rayo y fragor son las primeras *theologiae*. En Roma -porque los bosques ocultan los signos y disimulan las fuentes sonoras- el claro se dice *tucus,* ojo. La gruta se dice oreja. La *Scienza nuova* evoca las ciudades humanas que vuelven a ser bosques: los párpados del *lucus* se vuelven a cerrar.

*

Cuando cae la noche hay un momento de silencio. Este momento sobreviene después que los pájaros han callado y se extiende hasta que las ranas empiezan a emitir su canto. Las ranas prefieren la medianoche, así como los gallos y la mayoría de los pájaros prefieren edificar su territorio sonoro en la luz que se levanta. Aunque la luz no "se" levanta: la luz "levanta" lo visible en la tierra y lo rodea de cielo.

El instante de la mayor mengua sonora no es nocturno sino crepuscular. Es el mínimo auditivo.

Pan es el extraño estruendo del silencio meridiano. El dios de los pífanos calla a mediodía, es decir en el máximo óptico.

Tales son los datos de este mundo.

El crepúsculo es el "punto cero sonoro" en el orden de la naturaleza. A decir verdad, no es en absoluto un punto cero, no es en absoluto el silencio, sino el mínimo sonoro propio de la naturaleza. La humanidad no cesa de obedecer. Para la ontología, el mínimo del sonido se define por la frontera entre el piar y el croar. Es la hora del silencio. El silencio en nada define la carencia sonora: define el estado en que el oído está más alerta. La humanidad no está para nada en el origen del despliegue de lo sonoro y de lo taciturno, como tampoco en el origen de lo luminoso y de lo umbrío. El estado en que el oído está más alerta es el umbral de la noche. Es la hora que prefiero. Es la hora -entre todas las horas en que me gusta estar solo- que prefiero para estar solo. Es la hora en que quisiera morir.

TERCER TRATADO

Acerca de mi muerte

Nada de música antes, durante, después de la incineración.

Ni siquiera una cigarra suspendida en una jaula.

Si entre los asistentes alguno empieza a llorar o llega a sonarse, todos sentirán desazón y la desazón será más grande por no estar disfrazada por la música. Me disculpo ante quienes me sobrevivan por la desazón en que los habré colocado, pero prefiero esa molestia a la música.

Ningún *tarabustis*.

Ningún rito será observado. Ningún canto se elevará. Ninguna palabra será pronunciada. Nada de reproducción electrónica de lo que sea o de quien sea. Nada de abrazos, de gallos sofocados, de religión, de moral. Ni siquiera los gestos usuales.

Se me habrá dicho adiós si se ha callado.

CUARTO TRATADO

De los lazos entre el sonido y la noche

Ocurre que se dude de la audición sombría. Ocurre que las quimeras de un mundo amniótico, acuático, ensordecido, alejado, nos parezcan antecedentes litigiosos. Ocurre también que tengamos la viva sensación de recordarlos. Pero la remembranza es una narración, como el relato que trae el sueño: aquella narración o este relato aportan de tal modo consigo que con fundamento recelamos de nosotros mismos. Solo somos un conflicto de relatos, respaldado por un nombre.

¿Puédese hallar en la historia una prueba que confirme este tormento de la audiencia oscura y que al mismo tiempo esté libre de toda presuposición?

Esa prueba existe.

Carece de sentido. Es la más insólita de las pruebas, la de extensión más inaprehensible, y se sitúa precisamente en la fuente temporal de la especificación de la especie: en la lenta desincronización que ocurrió en la prehistoria.

*

Hace veinte mil años ocurrió el milenio en que los hombres, provistos de antorchas poco humosas (elaboradas a partir de la grasa de las presas muertas, y desolladas antes de curtir sus pieles), penetraron espacios completamente entenebrecidos dispersos en los flancos de acantilados y en cavernas de las montañas. Valiéndose de esas antorchas decoraron, con grandes figuras animales monocromas o bicolores, vastas salas condenadas hasta entonces a la noche perpetua.

*

¿Por qué el nacimiento del arte está enlazado a una expedición subterránea?

¿Por qué el arte fue y es una aventura *sombría?*

¿Por qué el arte visual (al menos el arte visible en la oscuridad a la luz temblorosa de una antorcha de grasa) presenta un vínculo con los sueños, que también son *visiones nocturnae?*

Transcurrieron veintiún mil años: a fines del siglo diecinueve la humanidad acudió en masa a sepultarse y apretujarse en las oscuras salas de cinematografía.

*

¿Por qué numerosos muertos, hasta del Mesolítico, fueron hallados con los miembros recogidos sobre sí mismos, ligados con nervios de renos muertos, en posición fetal, con la cabeza entre las rodillas, en forma de huevos cubiertos de ocre rojo envueltos en los cueros de animales decapitados y cosidos? ¿Por qué las primeras representaciones humanas son quiméricas,[30] y mezclan animalidad y humanidad, hombres-bisontes, chamanes cantores con cabezas de animal?

¿Por qué esos ciervos con sus cornamentas, representados mientras braman? ¿Por qué esos machos cabríos representados al momento del celo y del temblor vocal? (*Tragódia,* en griego, y de manera todavía explícita para un griego moderno, dice el canto del macho cabrío). ¿Por qué esos leones con las fauces abiertas y rugientes?

¿Acaso aquellas primeras imágenes figuran la música?

¿Estaban aquellos "visionarios" -chamanes y soñadores de noche cavernosa, primeros pintores *a fresca*- particularmente interesados en el cambio de voz de los animales de cuernos y voces mudadizas? Más precisamente: ¿en la muda de los jóvenes en la edad del cambio de su

[30] Quimera quiere decir "cabra". .Según Homero, la Quimera era un animal solemne, con cabeza de león, cuerpo de cabra y cola de serpiente; echaba fuego por la boca y la mató Belerofonte, hijo de Glauco, cumpliendo el presagio de los dioses. La *Teogonia* de Hesíodo la describe con tres cabezas, y así está figurada en el famoso bronce de Arezzo, que data del siglo V. Se halló una Quimera grabada en las paredes de un templo hitita de Carquemis. (N. del T.)

cuerpo y de su voz, en la edad del mudarse el niño en hombre, es decir en la edad de su iniciación en los arcanos de los cazadores (es decir en los secretos de los hombres-animales) y en el lenguaje secreto de las fieras que perseguían, de las que se alimentaban y con cuya piel se vestían?

El cuerno del íbice, el del toro, el del reno ¿permiten vislumbrar el instrumento que sirve para beber su sangre y repartirla luego de la muerte sacrificial, el licor fermentado que inspira visión y danza mimética, el sonido de su llamada?

¿Cantaban aquellos hombres al pintar, como hacen los Bushmen de Australia? (Del mismo modo, en las leyendas acerca del gran pintor griego Parrhasios[31] éste aparece cantando.)

¿Por qué todos los santuarios inventariados empiezan donde la luz del día y la claridad astral cesan de ser perceptibles, donde las tinieblas y la profundidad recóndita de la tierra reinan sin reservas?

¿Por qué había que ocultar las imágenes (que no son imágenes, que cada vez fueron visiones, *phantasmata* que sólo se entreveían gracias a la luz temblorosa que reposaba en la grasa del animal abatido) en lo oculto de la tierra? ¿Por qué escariar luego lo mostrado? ¿Por qué horadar con flechas lo representado, igual que en los juegos de pelota o de dardos de las fiestas tradicionales y feriantes? ¿Como otros tantos San Sebastián?

*

André Leroi-Gourhan, en *Prehistoria del arte,* reunió la interrogante en una sola fórmula: ¿por qué el pensamiento de los cazadores de bisontes y caballos se "enterró" cuando se retiraron los glaciares?

*

[31] Los antiguos decían que el pintor Parrhasios de Efesos había inventado la *pornographia* alrededor de -410, en Atenas. *Pornographia* dice literalmente pintura-de-prostituida. (N. del T.)

Presento la conjetura propia de este breve tratado en la forma siguiente: esas cavernas no son santuarios de imágenes.

Sostengo que las grutas paleolíticas son instrumentos de música cuyas paredes fueron decoradas.

Son resonadores nocturnos que fueron pintados de un modo nada panorámico: se los pintó en lo invisible. Son cámaras de eco, y el eco determinó la elección de las paredes decoradas. El eco es el lugar del doble sonoro (del mismo modo que la máscara es el lugar del doble visible: máscaras de bisonte, máscaras de ciervo, máscaras de ave de presa de pico curvo, maniquí del hombre-bisonte). El hombre-ciervo representado al fondo del agujero sin salida de la gruta de Trois-Fréres sostiene un arco. No distinguiré el arma de caza de la primera lira, así como tampoco distinguí a Apolo arquero de Apolo citarista.

*

Las pinturas rupestres empiezan donde se deja de ver la mano desplegada delante del rostro.

Donde se ve el color negro.

El eco es el guía y el referente en la oscuridad silenciosa donde penetran y donde buscan imágenes.

*

El eco es la voz de lo invisible. Durante el día los vivos no ven a los muertos. Pero los ven en la noche, en los sueños. En el eco el emisor es inhallable. Lo visible y lo audible juegan a las escondidas.

*

Los primeros hombres pintaron sus *visiones nocturnae* siguiendo las propiedades acústicas de algunas paredes. En las grutas de Ariége los pintores chamanes paleolíticos representan los rugidos justo delante de las fauces o el morro de las fieras, en forma de trazos agrupados. Aquellas marcas, incluso incisiones, son su rugido. Pintaron también a los chamanes enmascarados, con sus señuelos o

sus arcos. La resonancia, en el gran santuario resonador, se vinculó con las apariciones tras los cortinajes de estalagmitas.

A la luz de la antorcha de grasa, que descubría una por una las epifanías bestiales rodeadas de penumbra, respondían las músicas de los litófonos de calcita.

*

En Malta, en la gruta de Hipogeo,[32] hay una cavidad resonante tallada por mano de hombre. Tiene una frecuencia de noventa hertz, cuya amplificación resulta aterradora si las voces emitidas son graves.

R. Murray Shafer recensó en sus libros todos los zigurats, templos, criptas y catedrales con eco, con reverberación, con laberinto polifónico.

El eco engendra el misterio del mundo *altar ego.*

Lucrecio decía sencillamente que todo espacio de ecos es un templo.

*

En mil setecientos setenta y seis, Vivant Denon visita el antro de ecos de la Sibila y anota en su diario de viaje: "No hay resonancia más delicada. Quizás es el objeto sonoro más bello que existe".

*

En la gruta de Trois-Fréres, el chamán con cuernos de reno, con orejas de reno, con cola de caballo y patas de león, tiene ojos de búho: son los ojos de los predadores de oído. De los cavernícolas.

*

Los Aranda dicen *alkneraka* para el verbo nacer: hacerse-ojos.

---

[32] Hipogeo es una bóveda subterránea donde los antiguos depositaban los cadáveres. (N. del T.)

*

País-sin-retorno era el nombre que daban los antiguos habitantes de Sumeria al lugar donde van los muertos.

Los textos sumerios describen así el País-sin-retorno: los alientos de los muertos sobreviven difícilmente, dormidos, terrosos, cubiertos de plumas, tan desdichados como los "pájaros nocturnos que habitan las cavernas".

*

Isis, cuando regaló a los primeros egipcios el modelo del lamento, dice en su lamentación que cuando los ojos no ven los ojos desean.

El cántico puntualiza, en detrimento del lenguaje, que la voz que llama a los muertos no logra hacerse oír por ellos. La voz sólo los nombra. Sólo puede llamar al dolor a aquellas que están privadas del que amaron.

El mito dice que cuando Isis comenzó su primer lamento -la lamentación sobre el cadáver de Osiris castrado y cuyo sexo se había perdido-, en ese preciso instante, murió el hijo de la reina de Byblos.

*

La primera narración figurativa fue pintada al fondo de un pozo situado al fondo de una caverna completamente oscura. Es un hombre itifálico muriendo de espaldas, un bisonte que lo ataca, destripado por un venablo, un cayado coronado por una cabeza de pájaro de pico curvo.

La última religión que persiste en el espacio donde vivo representa a un hombre que muere.

Está dicho en el Nuevo Testamento que Cristo recibió la palmada con los ojos vendados.

Todo Dios sangra en la sombra.

Dios sólo sangra en la audición y en la noche. Fuera de la noche o de las grutas, resplandece.

Isaac ya no puede ver. Está en su noche. Jacob dice: "No te traje un cordero desgarrado por las fieras".

Jacob no trajo un cordero desgarrado por los animales feroces, pero con él cubrió sus brazos.

Isaac lo palpa y dice: "La voz es de Jacob, pero los brazos son de Esaú", y lo bendice.

Piensa: "La voz todavía no muda y sin embargo el cuerpo es velludo".

*

De niño, cantaba. Adolescente, igual que todo adolescente, mi voz se quebró. Pero pervivió, sofocada y perdida. Me sumergí apasionadamente en la música instrumental. Hay un lazo directo entre la música y el cambio de voz. Las mujeres nacen y mueren en un soprano que parece indestructible. Su voz es un reino. Los hombres pierden sus voces de niño. A los trece años enronquecen, cacarean, balan. Es curioso que nuestro idioma diga todavía que cacarean o balan. Los hombres se incluyen entre los animales cuya voz se quiebra. En la especie, conforman la especie de los cantos a dos voces.

Es posible definirlos desde la pubertad: humanos a quienes la voz abandonó cual una muda.

Para la voz masculina, la niñez, el no-lenguaje, la relación con la madre y con su agua oscura con tabique del amnios, luego la obediente elaboración de las primeras emociones y finalmente la voz infantil que atrae al lenguaje materno, son la piel de una serpiente.

Entonces o bien los hombres cercenan las bolsas testiculares e interrumpen la muda: es la voz infantil para siempre. Son los castrados.

O bien los hombres componen con la voz perdida. Son los compositores. Recomponen como pueden un territorio sonoro que no muda, inmóvil.

O también los humanos suplen con instrumentos el desmayo corporal y el abandono sonoro en que los hundió su voz enronquecida.

Recobran así los registros agudos, a la vez pueriles y maternales, de la emoción naciente, de la patria sonora.

Se los llama virtuosos.

*

Se puede definir la castración humana como la domesticación neolítica de la voz. Domesticación intraespecífica, en boga desde la época neolítica hasta fines del siglo dieciocho europeo. Remite a los subterráneos de circuncisión de las grutas chamánicas donde morir a la infancia y renacer mudado en hombre-animal, en cazador, eran una sola y pareja metamorfosis.

*

En la gruta de Hipogeo, las voces de las mujeres y los niños no consiguen que retumbe el instrumento de piedra, pues la frecuencia aguda de sus voces no estremece la resonancia rocosa.

Sólo los jóvenes que mudaron hacen retumbar la gruta de Hipogeo.

Cambiar de voz, morir y renacer: el viaje funerario o nocturnal y la iniciación juvenil son indisociables. Propp decía que todos los relatos maravillosos del mundo narraban ese viaje de iniciación: regresar barbudo y ronco.

¿Qué es un héroe? Ni un viviente ni un muerto. Es un chamán que penetra en el otro mundo y regresa.

Un mudado.

Es volver a salir de la caverna, del hocico animal que engulle, despedaza, hiende y regurgita en la luz solar.

*

Desde que emergimos en la zoología, tres millones de años nos separan de las armas y los utensilios tallados en piedra. Después cuarenta mil años de prehistoria. En fin, nueve mil años de historia, que no es otra que la guerra infinita. Los hombres, al finalizar la

prehistoria y nacer el neolítico, desgarraron el tiempo hasta premeditar el año y trataron a las plantas, los animales y los hombres como si fueran criadores. Sacrificaron las primicias de las plantas, los recién nacidos de los rebaños y de los suyos: castraron.

Osiris es desgarrado y emasculado. Su sexo perdido es el decimocuarto trozo de su cuerpo. Durante las procesiones en su honor, las mujeres músicas entonaban sus cánticos moviendo con hilos las marionetas obscenas del Dios. Attis arranca su pene bajo un pino y asperja la tierra con sangre. Tamborines, címbalos, flautas y cornos acompañan el ritual. Estos cánticos de los sacerdotes eunucos de Attis tuvieron inmenso renombre en todo Oriente. Marsias el músico, después de recoger la flauta desechada por Atenea, fue atado a un pino, emasculado y después desollado.[33]

En la época histórica, los griegos iban a ver su piel en Celéne, en una gruta al pie de la ciudadela. Decían que aún se estremecía, por poco que el auleta tocara bien su flauta. Orfeo es emasculado y desgarrado. Se enlazan la música, la voz maravillosa, la voz domesticada y la castración.

*

La muerte tiene hambre. Pero la muerte es ciega. *Caneca nox*. Noche negra quiere decir noche ciega, que no ve.

Cuando es de noche los muertos solo pueden reconocer por la voz.

En la noche la detección es acústica. Al fondo de .las grutas, en el silencio absoluto y nocturno del fondo de las grutas, los cortinajes de calcita blanca y dorada están quebrados a la altura de un hombre

[33] Dice Plinio (*Historia natural* XVI-89) que la flauta de Marsias tocaba sola, porque recordaba la música de Atenea. Apolo lo desafió ante las Musas a tocar con la flauta invertida, pues él podía pulsar la lira en esa posición. Marsias no pudo hacerlo y Apolo lo desolló vivo y clavó su piel a un pino junto a la fuente del rio que ahora lleva su nombre. (N. del T.)

En época prehistórica se transportaba fuera de las grutas las estalagmitas y las estalactitas rotas. Son fetiches.

*

El geógrafo griego Estrabón señala que al fondo de la gruta de Corycia, a doscientos pies de la entrada, bajo el surtir de las estalactitas, allí donde brota el manantial subterráneo para desaparecer enseguida por la fisura, rugiendo en la oscuridad más completa, los hombres piadosos de Grecia escuchaban címbalos que tocaban las manos de Zeus.

Estrabón agrega que otros griegos, en el primer siglo antes de Cristo, aseveraban que se trataba del entrechocar de las mandíbulas de Tifón, ladrón de nervios de oso.

*

En el decimoctavo siglo de nuestra era, *Jan de l'Ors* (Juan del Oso) ata sólidamente la soga bajo sus brazos. Baja al fondo del pozo. El agujero se hunde verticalmente en la tierra; él no percibe el fondo. Las paredes son viscosas y algunos murciélagos huyen sigilosamente en la oscuridad. El descenso dura tres días plenos.

Al cabo del tercer día, su báculo de cuarenta quintales topa el fondo de la tierra. Jan de l'Ors se libera de la soga. Da algunos pasos en la inmensa caverna donde acaba de llegar.

Una gran pila de huesos cubre el suelo.

Camina en medio de los cráneos.

Entra en un castillo en medio de la gruta. Camina, pero sus pasos ya no resuenan.

Jan arroja su cayado de cuarenta quintales en el suelo de mármol: el ruido es de pluma de pájaro que cae en la nieve.

Jan de l’Ors comprende enseguida que este castillo es la morada donde los sonidos no pueden nacer.

Alza la mirada hacia un gato gigantesco tallado en calcita, en vidrio luminoso, en cristal. En la frente del gato inmenso un carbunclo resplandece en la oscuridad. Por doquier hay árboles cargados de

manzanas de oro que rodean una fontana muda: el agua brota y cae sin que nadie lo escuche.

Sentada en el borde de la fontana, una joven, bella como la aurora, peina su cabellera con un creciente de luna.

Jan de l’Ors se aproxima pero ella no lo ve. Los ojos de la joven maravillosa siguen irresistiblemente clavados en los fuegos del carbunclo que hechiza el lugar.

Jan quiere hablarle: plantea su pregunta. Pero su pregunta no resuena.

“La mujer está embrujada –piensa Jan de l’Ors– y voy a enloquecer es este silencio de muerte.”

Entonces Jan alza su cayado de cuarenta quintales, lo blande y asesta un fuerte golpe en la cabeza del gran gato de cristal. Todas las estalactitas se quiebran y emiten el canto más bello del mundo. La fontana murmura. Las losas resuenan. Las hojas susurran en los ramajes de los árboles. Las voces hablan.

QUINTO TRATADO

El canto de las Sirenas

En el canto IX de la Odisea, Ulises[34] estalla en llanto y confiesa su nombre. El aeda deja su cítara y calla. En adelante Ulises toma la palabra, habla en primera persona, narra la continuación de sus aventuras: primero la gruta, luego la isla de *Kirkè*, en fin el viaje al país de los muertos.

Al regresar del país de los muertos, Ulises costea la isla de las Sirenas.

Kirkè[35] quiere decir pájaro de presa, Gavilán. Kirkè canta en la isla de Aiaié. En griego, *Aiaie* dice el Lamento. Kirkè entona un canto plañidero y lánguido y su canto transforma en cerdos a quienes lo escuchan.[36] Kirkè la cantante alertó a Ulises: el canto (*aoidè)* agudo y penetrante (*liguré)* de las Sirenas "tira" (*thelgousin*) a los hombres: atrae y enlaza en el embrujo a quienes lo escuchan. La isla de las Sirenas es un prado húmedo (*leimoní)* cubierto de osamentas humanas y carnes corrompidas.[37] Las dos tretas que la chamán gavilán sugiere a

[34] Ulises (o Ulixes) es el nombre latino de Odiseo (que significa "enfadado"). (N. del T.)

[35] La grafía castellana (y francesa) habitual es Circe, pero su pronunciación griega es Kirkè. La isla de Aiaié es en castellano, Eea (que parece una inteijección). He conservado las grafías griegas adoptadas por el autor. (N. del T.)

[36] Ulises es inmune al embrujo y las drogas de Kirké -que transforma a los hombres en puercos-, porque Hermes le dio a oler una flor blanca y perfumada, de raíz negra, llamada “*moly*”. Esta flor sólo era conocida por los dioses. Ulises permaneció un tiempo en la isla de Aiaié y tuvo tres hijos con Kirké: Agrio, Latino y Telégono. (N. del T.)

[37] Las sirenas, demonios fúnebres, eran hijas de Aqueloo. Según Ovidio, son pájaros de plumaje rojizo y rostro de virgen; para Apolonio de Rodas, de medio cuerpo para arriba son mujeres y en lo restante pájaros. Dice la leyenda que Afrodita las transformó en aves,

Ulises son tan simples como precisas: los hombres de Ulises deben tener ambas orejas taponadas con pequeños fragmentos de cera heñida, tomados con un cuchillo de bronce de un pastel de miel. Sólo Ulises puede conservar las orejas destapadas, a condición de ser atado tres veces con cuerdas: manos enlazadas, pies ligados y –enhiesto en cubierta– el tórax sujeto al mástil.

Cada vez que pueda ser desatado, Eurilocos y Perimedes ajustarán los nudos. Entonces podrá escuchar lo que ningún mortal ha oído sin morir: los gritos-canto (a la vez *phthoggos* y *aoidè*) de las Sirenas.

*

El final de la escena de Homero es más inconsecuente.

Cuando el silencio retorna al mar, parece que los marinos –cuyas orejas están taponadas– oyen el alejamiento del canto de las Sirenas, pues el convenio obligaba a que Eurilocos y Perimides reajustaran los nudos cada vez que Ulises pudiera ser desatado. En otras palabras, los dos marinos de orejas taponadas, oyendo el silencio, se apresuran a quitar de sus orejas los trozos de pastel de miel que Ulises talló con su daga de bronce y amasó con sus manos.

Sólo entonces Eurilocos y Perimedes desatan *(anetysan)* a Ulises. Ocurre además que es la primera vez que el vocablo "análisis" aparece en un texto griego.

*

Creo que el simple hecho de invertir el episodio le otorga su significado más seguro.

---

porque no querían entregar su virginidad a los dioses ni a los hombres. Pero las Musas las vencieron en un *certamen musical* y les arrancaron las plumas para hacerse una corona. De allí que no puedan volar y atraigan a los hombres con su canto sobrenatural. Según el geógrafo Estrabón, su lugar de residencia eran las islas Sirenusas, frente a Pesto. (N. del T.)

Algunos pájaros atraen con un canto sobrenatural a ciertos hombres hacia el lugar cubierto de huesos donde anidan: algunos hombres atraen con un canto artificial a ciertos pájaros hacia el tugar cubierto de huesos donde se cobijan.

El canto artificial para halar pájaros se llama señuelo. Las Sirenas son la vindicta de los pájaros por los señuelos que los transforman en víctimas de su propio canto. Los estratos arqueológicos de las grutas más antiguas dejan al descubierto silbatos y señuelos. Indistintos de sus presas, los cazadores paleolíticos engañaban con mímica a los animales que perseguían. En las entenebradas paredes figuraban cuernos de reno, de íbix. Se los exhibe en libros y a plena luz como ilustraciones, pero no debe excluirse que los cuernos también pudieran cornear.

Las primeras figuraciones humanas suelen sostener un cuerno en la mano. ¿Para beber su sangre? ¿Para llamar al animal del cual es signo (y siendo ese signo aquello que cae en el bosque durante la muda) hasta el punto de convertirse en el sonido que lo señala?

Entonces la conjetura puede articularse así: el texto de Homero repite, en modo inverso, una fábula prototípica acerca del origen de la música, según la cual la primera música fue la de los silbatos-señuelo de caza. Los secretos de la cacería (las voces de los animales, es decir los gritos que emiten y los atraen) se enseñaban durante la iniciación. Kirkè es el Gavilán. Así como buitres y halcones, águilas y búhos se "deificaron" poco a poco debido a su estatus de celestes (a los que los cazadores abandonaban una parte de las presas abatidas en el instante ritual del sacrificio -del despojo de la piel, del troceo de los miembros, del reparto de los órganos y las carnes), los señuelos que los atraían se "teologizaron" poco a poco. Así, en un segundo tiempo, la música se transformó en un canto que atrae a los dioses hacia los hombres, luego de atraer a los pájaros hacia los cazadores. Se trata de un segundo tiempo, pero es la misma función.

*

Los oídos los llevan al mucílago donde sus patas se traban: la cera en los oídos les impide oír el apelante.

*

En Roma se consideraba que los ciervos eran animales timoratos, indignos de los senadores (que preferían los jabalíes), porque huían al ser atacados y supuestamente adoraban la música. Se daba caza al ciervo con el señuelo o con el apelante: ya fuera una suerte de siringa[38] con timbre de muda, ya un ciervo vivo amarrado, cuyo bramido servía de señuelo. La caza del ciervo, juzgada servil, no se hacía con venablos sino con redes: las cornamentas se enredaban inextricablemente en las mallas.

*

Todas las narraciones relatan historias de jóvenes que adquieren, en el transcurso de la iniciación, el lenguaje de los animales. El señuelo y el apelante halan al emisor hacia su canto. La música no atrae hacia una ronda humana: induce a penetrar en una reproducida ronda zoológica. Las imitaciones se atraen entre sí. Los pájaros son los únicos, junto con los humanos, que saben imitar los cantos de las especies vecinas. Los sones simulados (las máscaras sonoras de las presas) introducen al animal de los cielos, al animal terrestre, al animal acuático, a todos los animales –comprendidos los hombres, el trueno, el fuego, el mar y el viento– en la ronda predadora. La música hace girar la ronda con los sonidos de los animales en la danza, con las imágenes de los animales y los astros en las paredes de las grutas más antiguas. Intensifica su rotación. Porque el mundo y el sol y las estrellas giran, y las estaciones y las mudas, y las floraciones y las frutas, y el celo y la reproducción de los animales.

Después de la predación, asegura la domesticación. Un señuelo ya es un domador. Un apelante ya es un domesticado.

*

[38] Original: *syrinx*. La siringa es una especie de flauta. (N. del T.)

Ulises tiene algo de ateniense En Atenas el ritual de las *Anthesterias*[39] se basaba en la cuerda y el pez. Una vez al año, las almas de los muertos retornaban a la ciudad y los atenienses uncían los templos con cuerdas y embadurnaban las puertas de las casas con pez. Si los alientos errantes de los ancestros intentaban penetrar en la morada donde habían vivido, quedaban encolados fuera del umbral, igual que moscas.

Durante todo el día, los potes de arcilla, repletos con alimentos que se les había preparado, eran expuestos en medio de las calles.

Después estos alientos (*psychè*) fueron apodados fantasmas *(daimôn), o* también brujas-vampiro *(kères).*

Sir James George Frazer señala que a principios del siglo veinte los búlgaros conservaban la costumbre siguiente: para apartar de su casa a los malos espíritus, pintaban en la puerta una cruz de brea y colgaban en el umbral un ovillo enmarañado de incontables hilos. Antes que el fantasma contara todos le» hilos, se apostaba fuerte a que el gallo cantara y a que la sombra debería retomar de prisa a su tumba antes que la luz se expandiera y arriesgara borrarlo.

*

Ulises ceñido al mástil es también una infatigable escena egipcia. Al salir de los infiernos, Ulises conoce la muerte y la resurrección por el canto mágico, rodeado de momias con orejas tapiadas con carbonato de sodio y resina. Faraón en su barca solar cruza el océano celeste.

---

[39] La *Anthesteria* (de ánthèsis: floración) era uno de los festivales en honor de Dionisio efectuado en Atenas en el mes de Anthesteriòn (febrero-marzo), al comenzar la primavera. Se celebraba la maduración del vino de guarda. Duraba tres días. El primero se dedicaba a ofrecer libaciones en honor de Dionisio. El segundo era una fiesta popular paralelamente a la cual se celebraba una ceremonia secreta en el santuario de Dionisio, donde la esposa del rey arconte se unía en matrimonio con el dios. Se suponía que las almas de los muertos aparecían y transitaban por el mundo de los vivos. El tercer día era el día de los muertos. (N. del T.)

Osiris itifalico fecunda sobre los muros de las tumbas enterradas de las pirámides a la pájara Isis, que cabalga su vientre mientras concibe al hombre con cabeza de pájaro, el halcón Horus.

El muerto (sombra negra) figura en la puerta de los infiernos precedido por su *ba* (la sirena coloreada que despliega o recoge sus alas).

El canto de los embalsamadores acompañaba la momificación de los cadáveres. En las cuentas de los funerales, el primer artículo presupuestado es el lino, el segundo la máscara, el tercero la música. El *Canto del Arpista*, anotado en cada tumba, repite en forma de estribillo:

"La llamada del canto no ha salvado a nadie de la tumba.
Vive por ello un día dichoso y no escuches el clamor fúnebre.
Mira que nadie ha llevado sus bienes consigo.
Mira que no ha vuelto ninguno de los que se han marchado."

*

El *ba* es el pájaro interior de cabeza humana y manos humanas, buscador de aliento. Deja el cuerpo e ingresa en la momia. El *ba* de los antiguos egipcios está muy cerca de la *psychè* de los antiguos griegos. En realidad, los alfareros griegos copiaron meticulosamente el *ba* pájaro de cabeza humana y manos humanas para bosquejar en sus vasijas a las Sirenas tentando a Ulises. Lo que denominamos *Cantos del desesperado* del antiguo Egipto se titulaba verdaderamente *Diálogo entre el hombre y su ba.* El amparo nocturno de la tumba, su frescor, el agua y los alimentos son el señuelo que atrapa los alientos que deambulan en el aire agobiados de calor, de hambre, de sed.

*

Ulises está atado igual que una gavilla de cereales. Igual que el oso del carnaval, ceñido antes de ser empujado al río al son de zamponas y carracas.

Parece un chamán yakut: en lo alto del árbol, con sogas, se casa con el águila y en la ribera del río Grosella se hunde hasta las rodillas en los huesos de los muertos.[40]

Es Sargón ante el pájaro Ishtar.

*

Todo cuento, incluso antes de trocar en la intriga particular que escenifica, es en sí mismo una historia-señuelo (una ficción, una trampa) para apaciguar el espíritu de los animales victimados. Toda cacería con señuelo se expía con una ofrenda que solo es un contra-señuelo. Del mismo modo deben ser purificadas con cantos y sacrificios las armas inficionadas por los espíritus de los cuerpos que derribaron a tierra en la sangre y en la muerte.

Al confesar la estratagema que invierte en el cuento, el cazador que vuelve de ver a Kirkè exorciza la vindicta de los pájaros que el señuelo hizo venir hacia el canto. El relato exorciza hasta las cuerdas de las redes (que ciñen a Ulises). Incluso la cera (que tapona los oídos de los compañeros del héroe).

Hasta ese tórax *(kithará)* cubierto de cuerdas que es Ulises ante el pájaro.

*

La palabra griega *harmonia* describe la manera de atar las cuerdas para tensarlas.

El primer nombre de la música en la Gracia antigua (*sophia*) designaba la habilidad para construir navíos.

*

[40] El "sháman" ("el que sabe") es elegido por los espíritus, que le dan muerte simbólicamente y lo cortan en pedazos. Resucita de esta muerte y "asciende a los cielos" por el árbol del mundo, un poste con siete, nueve o doce sogas. Ver Mircea Eliade. *Le chamanisme*. (N. del T.)

Cuando Myron quiso representar al dios de la música esculpió a Marsias ceñido al tronco de un árbol, mientras era desollado vivo.

*

El halcón peregrino cae sobre el plato salvaje .

El ulular del vuelo en picada, por efecto de la velocidad de la caída petrifica a la presa.

*

Arpas, flautas y tambor concurren en toda música. Cuerdas y dedos, vientos y boca, percusión de las manos o pisoteo, todas las partes del cuerpo danzan bajo su influjo.

Las piezas musicales del antiguo Japón siempre se dividían en tres partes: *jo, ha, kyou.* El comienzo se denominaba "introducción", el interludio "desgano", el final era denominado "presto".

Penetración, rasgadura, velocísimo.

La forma sonata japonesa.

*

El gavilán-chamán se yergue ante el espíritu-alondra.

El chamán es un predador, un cazador de almas: prepara las trampas, los nudos, los cepos, las argucias, las breas. Sabe cómo sujetar almas en cautiverio, cómo obligarlas con cabezas decapitadas y cabellos enlazados. Conoce uno por uno los caminos (*los cantos)* para llegar donde moran las almas. Lo que el chamán denomina camino *(odos,* una oda) es un relato mitad recitado y mitad canción.

Son añagazas. La imagen del pez arrojado al mar atrae bancos de congéneres. La música es cepo como la imagen es cebo.

El color fue cebo incluso antes que la imagen. Untar la pared con sangre es teñir la pared con el animal muerto

El primer color es el negro (la noche, después el negro más absoluto, propio de la oscuridad de las cavernas). El segundo es el rojo.

*

El trueno es el señuelo de la lluvia de tormenta.

El *bull-roarer*[41] es el señuelo del tiempo.

El cháman no genera lluvia al tamborilear: quien tamborilea llama al fragor del trueno, que a su vez llama a la lluvia de la tormenta.

*

La música no es un canto específico de la especie *Homo*. El canto específico de las sociedades humanas es su lengua. La música es una imitación de los lenguajes enseñados por las presas en el momento de la reproducción del canto de las presas a la hora de su reproducción.

Son conciertos de natura. La música incita a mugir, a rebuznar, a bramidar.

Relincha.

Retira del vientre del chamán al animal ausente que el cuerpo mima y que la piel y la máscara muestran.

La danza *es* una imagen. Así como la pintura *es* un canto. Los simulacros simulan. Un rito repite una *nustaphora* (un viaje). En la Grecia moderna, los camiones de mudanza llevan inscrita al costado la

[41] El “bull-roarer” es un rombo de 15 cm de largo y 3 de ancho que tiene en un extremo un orificio por el que pasa un cordel. La ceremonia iniciática entre ciertas tribus de la costa Este de Australia (p. ej., los Karadjeri) consiste en la revelación solemne de este instrumento cuya rotación produce un sonido análogo al trueno y al mugido del toro (de allí su nombre inglés: bull-roarer). Ver Mircea Eliade, *Tratado de la historia de las religiones* (p.60, Ediciones Era, México, 1972) y Howitt, *The Native Tribes* (p. 494 y ss., p. 528 y ss.). (N. del T.)

palabra METAPHORA. Un mito *es* la imagen danzada del rito mismo, del cual se espera ejerza atracción sobre el mundo.

*

El chamán es especialista en rugidos animales. El amo de los espíritus puede metamorfosearse en cualquiera o en cualquier cosa, incluso en el pájaro de vuelo más raudo, capaz de atravesar el mar, de sobrepasar las montañas. El pájaro es el más nómada de los nómadas. El chamán es un acelerador del transporte, del tiempo, es decir de la metáfora, de la metamorfosis. Es, en fin, el más sonoro de los sonoros.

Su territorio es aire acotado de cantos.

*

1. La música convoca al lugar donde tiene lugar, 2. sojuzga los ritmos biológicos hasta la danza, 3. hace caer a tierra, en el círculo del trance, el mugido que habla en el chamán.

Si la voz tiembla, el cuerpo cabriola. Saltar no es brincar, trepar no es resbalar. Salto de carpa, tarantela, baile o mascarada son originariamente lo mismo. ¿De dónde vienen bullir, patalear, titubear? Las listas que registran gritos animales en las gramáticas ejercen un atractivo irresistible, provocan competencias sin fin entre los niños y entre los adultos que las prosiguen.

Huracanar, aullar, ladrar, vociferar, abuchear, abroncar, bramar, alborotar...

Los etnólogos han clasificado las técnicas musicales para intimidar al tornado para flagelar el huracán, para aniquilar la ráfaga, para calmar el fuego, para sembrar el pánico en las lluvias (a fin de comandar su raudal tamborileando), para atraer rebaños a su pisoteo, para embrujar el ingreso de la fiera en el cuerpo del brujo, para aterrorizar a la luna, las almas y el tiempo hasta la obediencia.

*

En Saint-Genou aún se puede contemplar las Dames Oiselles esculpidas en la iglesia. Son grullas que aprietan piedras vivientes con sus pinzas. Su cuello anudado sofoca el grito que escapa de su gaznate. Es un grito tan denso que aniquila a todo ser que lo escucha, pero a la vez tan agudo que se anula en el silencio y que ningún ser viviente escucha, recordando que el lenguaje es el canto precedió al lenguaje de las lenguas.

*

Los hombres remontan infiernos y deambulan en un mar sonoro. El mar sonoro amenaza engullir a todos los seres vivientes. La música los atrae. La música es el señuelo que atrae hacia la muerte.

Que atrae las voces a la semejanza que las pierde.

*

El rio en su estuario ya no revela nada de lo tenue de la fuente. Salvar la fuente: mi deseo. Salvar la fuente del río que la fuente engendra y que el río engulle a fuerza de acrecerla. Se excava Troya y se descascarilla una cebolla sin fin: las grandes ciudades de eras antiguas no volvieron a la condición del bosque que roturaron. Ni volverán. Las civilizaciones sólo dejan, en el mejor de los casos, ruinas, En el peor, desiertos irreversibles. Formo parte de los que he perdido.

SEXTO TRATADO

Luis XI y los músicos porcinos

El abate de Baigné era músico. En rey Luis XI apreciaba sus cantatas y lo invitaba con frecuencia a su castillo de Plessis. Esto sucedía en tiempos del ministerio Gaguin. El rey alzaba su copa. Pedía a Robert Gaguin que mezclara en su vino un poco de sangre, extraída de sus súbditos más jóvenes. Un día, en presencia de Gaguin, mientras el abate de Baigné instruía al rey acerca de la dulzura que le parecía propia de la música, el soberano le preguntó si era capaz de producir una armonía con cerdos.

El abate de Baigné reflexionó. Luego dijo:

–Señor, creo que estoy en condiciones de realizar lo que solicitáis. Sin embargo, tres condiciones deberían ser cumplidas.

El rey inquirió con altanería cuáles podían ser las tres condiciones que planteaba.

–La primera –replicó el abate– es que Su Alteza me entregue todo el dinero necesario. Para cumplir la segunda debe otorgarme por lo menos un mes. En fin, en el día señalado me debe permitir que dirija el canto.

El rey palmoteó al abate en la mano y afirmó que si eso era todo apostaría cualquier suma para producir esa armonía porcina.

El abate de Baigné dio a su vez una palmada en la mano abierta que el rey le presentaba.

Enseguida el rey de Francia –para no dejar al abate tiempo de desdecirse– hizo una seña a su tesorero, para que le entregara sin pérdida de tiempo las piezas de oro que quisiera.

Toda la corte exultaba y reía.

Al día siguiente, la corte, habiendo modificado su juicio, cuchicheaba que el abate de Baigné estaba loco por haber aceptado un desafío tan riesgoso, capaz de arruinar su casa y cubrirlo de ridículo.

Cuando le informaron acerca de los comentarios de los cortesanos, el abate de Baigné se encogió de hombros, diciendo que carecían de imaginación, estimando que cometían un error al sacar

conclusiones sin considerar todas las cosas que no sabían hacer y que juzgaban imposibles por no saber hacerlas.

El abate de Baigné compró treinta y dos cerdos y los engordó. Separó ocho marranas para la voz de tenor y ocho jabalíes para las voces bajas (a los que encerró de inmediato con las primeras, a fin de que las cubrieran día y noche); ocho cerdos para el contralto; para la voz de soprano seleccionó ocho cerdos jabatos a los que personalmente cercenó encima de una bacinilla -con un cuchillo de piedra- la base del sexo.

Después el abate de Baigné construyó un instrumento semejante a un órgano, con tres teclados. En la punta de largos alambres de cobre, el abate de Baigné ató aguzadísimas puntas de hierro que, según las teclas presionadas, pinchaban a los cerdos elegidos creando así una auténtica polifonía. Ordenó atar a los gorrinos, las marranas y los jabatos castrados en una jaula construida con gruesos juncos, para que no pudiesen moverse, y de manera que fuera imposible no pincharlos más o menos profundamente al presionar las teclas.

Ensayó cinco o seis veces y –cuando juzgó perfecta la armonía– escribió al rey invitándolo a escuchar un concierto de música porcina en Marmoutier.

La obra sería interpretada al aire libre, en el patio de la abadía fundada por San Martín.

Faltaban cuatro días para que se cumpliera el plazo fijado por el rey.

*

En aquel instante, el rey Luis XI se encontraba en Plessis-lés-Tours con sus ministros y su corte. Ansiosos por oír el coro compuesto por cerdos, el monarca y los cortesanos fueron a la abadía de Marmoutier, donde el abate de Baigné había preparado su instrumento.

Al ver la gran tienda de campaña con los colores del rey erigida en medio del patio y examinar aquella especie de órgano con pedales y doble teclado encima, todos se asombraban, por no poder percibir

cómo había sido concebido el instrumento, cuál podía ser su función, y dónde estaban los cerdos.

La corte se detuvo a algunos metros de distancia, donde el abate de Baigné había dispuesto gradas y, enfrente, un trono dorado para el rey.

Súbitamente, el soberano dio la orden de empezar. Entonces el abate se instaló de pie ante el teclado y empezó a presionar las teclas con los pies y las manos, como cuando se toca el órgano de agua. Los cerdos comenzaron a hozar por turno cada vez que eran pinchados, y todos juntos apenas el abate presionaba las teclas simultáneamente. Resultó una música incógnita, armoniosa de verdad, es decir polifónica, de escucha agradable y variada, pues el abate de Baigné, que era un excelente músico, después de empezar con un canon, prosiguió con dos bellísimos ricercares y concluyó con tres motetes magistralmente compuestos, que complacieron a Su Majestad.

No contento con oír aquella música una vez, el rey Luis XI pidió al abate de Baigné que la ejecutara una segunda vez.

Después de esta repetición, cuya armonía fue del todo idéntica a la primera, los señores y las demás personas de la corte se volvieron hacia el rey juzgando que el abate de Baigné había cumplido su promesa, y empezaron a elogiar al abate. Un noble escocés que se hospedaba en la corte del rey de Francia murmuró "Cauld Airn!" mientras apretaba la empuñadura de su espada.

Antes de decidirse, el rey Luis XI, de naturaleza recelosa, quiso verificar si no había engaño y si verdaderamente había cerdos. Ordenó levantar un lado del toldo para ver. Cuando vio de qué manera estaban atados los cerdos grises y los jabalíes, cómo los alambres de cobre estaban dispuestos, con sus puntas de hierro aguzadas igual que agujas de zapatería, declaró que el abate de Baigné era un hombre notable y muy ingenioso, superior a cualquier temible campeón cuyos desafíos aceptara.

El rey dijo que le legaba, tal como lo había jurado, la suma desembolsada por el tesoro real para comprar los cerdos y edificar la tienda de campaña, el órgano y las graderías. El abate de Baigné empezó por arrodillarse y dar las gracias y, levantando la cabeza, murmuró:

"Alteza, he enseñado a cerdos a decir A.B. en veinticuatro días. En treinta y cuatro años no he podido enseñarlo a reyes".

El rey Luis XI, entendiendo que no sólo quería ser abate por el nombre, sino por el goce efectivo de una abadía, le regaló una casa religiosa vacía en aquel momento, con todas sus prebendas. La respuesta gustó tanto al soberano que le sucedía citarla a menudo, no por su audacia, pues esta última se apoyaba en la invención de un órgano para cerdos, sino por su pertinencia.

*

El rey Luis XI, antes de abandonar la abadía de Marmoutier, recibió a la Ciudad. El rey, sentado en el sillón cubierto de láminas de oro preparado por el abate de Baigné, declaró ante toda la nobleza y el pueblo:

"Antaño, la reina Pasifae pidió al ingeniero Dédalo una vaca de madera grande y hueca, recubierta de cueros. Desnuda ingresó en la vaca de madera para atraer al toro y recibir en ella su semilla. Los troyanos también tuvieron un gran caballo de madera. Los judíos poseían a la vez un chivo emisario para las arenas del desierto y temeros de hierro para las tiendas de campaña. A la vera del mar, en la ciudad de Cartago, las manos de bronce del dios Baal, vueltas hacia el horno crematorio, introducían hasta doscientos niños. En cuanto al Rey Phalaris, había ordenado construir un toro de bronce exornado de trompetas muy ingeniosas: cuando asaba a los jóvenes en el vientre de metal, los gritos de dolor trocaban en melodías gracias a las trompetas de bronce. El toro dejaba poco a poco de mugir a medida que los adolescentes asados por el tirano se convertían en cenizas. Cuando el toro callaba, habían pasado al estado de recuerdos. Tuve mi órgano, en el que jabalíes entonaban memorias infantiles. El señor abate de Baigné es para mí lo que fue Dédalo para Minos. En el país de los Jeranesios Nuestro Señor Jesucristo introdujo el nombre impuro de los demonios en los cerdos. Yo he extraído su música".

SEPTIMO TRATADO

El odio a la música

Entre todas las artes, sólo la música colaboró en el exterminio de judíos organizado por los alemanes entre mil novecientos treinta y tres y mil novecientos cuarenta y cinco. Es el único arte requisado como tal por la administración de los *Konzentrationlager*. Es preciso subrayar, en su perjuicio, que fue el único arte capaz de avenirse con la organización de los campos, del hambre, de la indigencia, del dolor, de la humillación y de la muerte.

*

Simón Laks nació en Varsovia el primero de noviembre de mil novecientos uno. Completados sus estudios en el Conservatorio de Varsovia, viajó a Viena en mil novecientos veintiséis. Para sobrevivir, acompañaba filmes mudos con un piano. Luego viajó a París.

Hablaba polaco, ruso, alemán, francés e inglés. Era pianista, violinista, compositor, director de orquesta. Fue detenido en París en mil novecientos cuarenta y uno. Lo internaron en Beaune, Drancy, Auschwitz, Kaufering. Dachau. El tres de mayo de mil novecientos cuarenta y cinco fue liberado. El dieciocho de mayo estaba en París. Se propuso evocar la memoria de quienes fueron aniquilados en los campos, pero además quiso meditar acerca del papel de la música en el exterminio. Pidió ayuda a Rene Coudy. En mil novecientos cuarenta y ocho publicó -junto con Rene Coudy- un libro titulado *Musiques d'un autre monde* (Músicas de otro mundo), prologado por Georges Duhamel. El libro no tuvo acogida y cayó en el olvido.

*

Desde eso que los historiadores llaman "Segunda Guerra Mundial" -desde los campos de exterminio del tercer *Reich*-, ingresamos en la era de las secuencias melódicas exasperantes. En todo el ámbito terrestre y por vez primera desde la invención de los

instrumentos, el uso de la música es coercitivo y repugnante. Amplificada súbita e infinitamente por el invento de la electricidad y la multiplicación de su tecnología, se ha vuelto incesante, agrediendo de noche y de día en las calles comerciales de las ciudades, en las galerías, en los pasajes, en los grandes almacenes, en las librerías, en los edificios de los bancos extranjeros donde se retira dinero, hasta en las piscinas, hasta en la orilla de las playas, en los departamentos privados , en los restaurantes, en los taxis, en el metro, en los aeropuertos.

Hasta en los aviones, cuando despegan y aterriza.

*

Hasta en los campos de la muerte.

*

La expresión *Odio a la Música* quiere expresar hasta qué punto la música puede volverse abominable para quien más la amó.

*

La música atrae hacia ella los cuerpos humanos.

Es nuevamente la Sirena en el cuento de Homero. Ulises uncido al mástil de su bajel es asaltado por la melodía que lo atrae. La música es un anzuelo que captura las almas y las conduce a la muerte.

Fue el dolor de los deportados, cuyo cuerpo se rebelaba pese a ellos.

*

Hay que oír esto temblando: los cuerpos desnudos ingresaban en las cámaras de gas inmersos en música.

*

Simón Laks escribió: "La música precipitaba el fin".

Primo Levi escribió: "En el *Lager* la música arrastraba hacia el fondo".

*

En el campo de Auschwitz, Simón Laks fue violinista, después copista permanente de música *(Notmschreiber)* y finalmente director de orquesta.

El químico italiano Primo Levi oyó dirigir a Simón Laks, director de orquesta polaco.

Igual que Simón Laks a su regreso, en mil novecientos cuarenta y cinco, Primo Levi escribió Se *questo é un uomo* (Si esto es un hombre). Varios editores rechazaron su libro. Publicado por fin en mil novecientos cuarenta y siete, no tuvo mejor acogida que *Musiques d'un autre monde.* En *Se questo é un uomo,* Primo Levi escribió que en Auschwitz ningún detenido ordinario, asignado a un *Kommando* ordinario, podía sobrevivir: "Sólo quedaban médicos, sastres, zapateros, músicos, cocineros, homosexuales todavía jóvenes y atrayentes, amigos o compatriotas de ciertas autoridades del campo, y algunos individuos particularmente despiadados, vigorosos e inhumanos, bien instalados por la comandancia SS en las funciones de *Kapo, Blockaltesler* u otras".

*

Pierre Vidal-Naquet escribió: "Menuhin podía sobrevivir en Auschwitz, no Picasso".

*

La meditación de Simón Laks puede ser dividida en dos preguntas:

¿Por qué la música pudo "involucrarse en la ejecución de millones de seres humanos?"

¿Por qué profesó un "papel más que activo?"

La música viola el cuerpo humano. Pone de pie. Los ritmos musicales fascinan los ritmos corporales. Contra la música, el oído no puede cerrarse. La música es un poder y por esto se asocia con cualquier poder. Su esencia es no ser igualitaria: vincula el oído con la obediencia. Un director, ejecutantes, obedientes, tal es la estructura que su ejecución instaura. Donde hay un director y ejecutantes, hay música. En sus relatos filosóficos, Platón jamás pensó en distinguir la disciplina y la música, la guerra y la música, la jerarquía social y la música. Hasta las estrellas: según Platón, son Sirenas, astros sonoros productores de orden y universo. Cadencia y compás. La marcha es cadenciosa, los garrotazos son cadenciosos, los saludos son cadenciosos. La primera función -en cualquier caso la más cotidiana de las funciones asignadas a la música de las *Lagerkapelle*- fue acompasar la partida y el regreso de los *Kommandos.*

*

Audición y vergüenza son gemelas. En la Biblia, cuando el relato del Génesis, llegan al mismo tiempo la desnudez antropomórfica y la audición del “ruido de Sus pasos”.

Después de haber comido el fruto del árbol que desnuda, el primer hombre y la primera mujer oyen al mismo tiempo el ruido de Yahvé-Elohim que pasea por el jardín en la brisa del día. Ven que están desnudos y se ocultan para disimular sus cuerpos tras las ojas del árbol que viste.

Juntos llegan al Edén el acecho sonoro y la vergüenza sexual.

La visión y la desnudez, la audición y la vergüenza, son lo mismo.

Ver y oír son un mismo instante y ese instante es inmediatamente el fin del Paraíso.

*

La realidad del *Lager* y el mito del Edén relatan una historia semejante, pues el primer y el último hombre son el mismo hombre.

Descubren la ontología de un mismo mundo. Exhiben una misma desnudez.

Aguzan el oído al mismo llamado que incita a obedecer. La voz del relámpago es la noche fulminante que la tormenta trae en su tronar.

*

El ruido de sus propios pasos, tal es el primer estrato del silencio.

*

¿Qué es Dios? Que hayamos nacido. Que hayamos nacido de otros que nosotros mismos. Que hayamos nacido de un acto donde no figurábamos. Que hayamos nacido de un abrazo en el que dos cuerpos distintos al nuestro estaban desnudos: que anhelamos ver.

Ocurre que, al moverse uno hacia el otro, giman.

Somos el fruto de una sacudida entre dos pelvis desnudas, incompletas, avergonzadas una ante la otra, cuya unión fue ruidosa, acompasada, gemebunda.

*

Escuchar y obedecer.

La primera vez que Primo Levi oyó la fanfarria interpretando *Rosamunda* a la entrada del campo, reprimió con dificultad la risa nerviosa que lo invadía. Entonces vio llegar los batallones que regresaban al campo dando pasos grotescos: avanzaban en columnas de cinco en cinco –casi rígidos, sus cuellos y brazos tiesos como si fueran muñecos de palo– y la música levantaba las piernas y las decenas de miles de zuecos, crispando los cuerpos, como si fueran autómatas.

Los hombres estaban tan escasos de fuerzas que los músculos de las piernas obedecían a su pesar a la fuerza intrínseca de los ritmos que imponía la música del campo y dirigía Simón Laks.

*

Primo Levi dijo que la música era “infernal”. Pese a su escasa familiaridad con las imágenes, Primo Levi escribió: “Sus almas han muerto y la música los empuja hacia adelante como el viento a las hojas secas, y les hace las veces de voluntad.”

Y subraya el placer estético que experimentaban los alemanes ante estas coreografías matinales y vespertinas de la desdicha.

Los soldados alemanes no organizaron la música en los campos de la muerte para apaciguar el dolor ni para conciliar a las víctimas.

1. Fue para aumentar la obediencia y soldarlos a todos en la fusión no personal, no privada, que toda música engendra.

2.- Fue por placer, placer estético y sádico experimentado gracias a la audición de sus melodías favoritas y a la visión de un ballet humillante danzado por la tropa de quienes cargaban con los pecados de aquellos que los humillaban.

Fue una música ritual.

Primi Levi desnudo la función más arcaica que ejerce la música. La música, escribe, se vivía como un “maleficio”. Era una “hipnosis del ritmo continuo que aniquila el pensamiento y adormece el dolor”.

*

Agrego lo que el segundo y quinto tratado quizá mostraron: la música, basada en la obediencia, deriva del señuelo de muerte.

*

La música ya está por entero en el silbato del SS. Potencia eficaz, suscita una respuesta inmediata, tal como la campana del campo desencadena el despertar que interrumpe la pesadilla soñada y abre la pesadilla real. En cada oportunidad, el sonido obliga a "ponerse de pie".

La función secreta de la música es convocadora.

Es el canto del gallo que súbitamente derrumba en llanto a San Pedro.

*

En Virgilio, Alecto trepa al techo del establo y canta *(canit)* con su corno curvo *(cornu recurvo)* la señal (*signum*) que agrupa a los pastores. Virgilio dice que ese sonido es una "voz infernal" (*Tartaream vocem).*

Todos los campesinos acuden en armas.

*

¿Cómo oír música, *no importa qué música,* sin obedecerle?

¿Cómo oír música desde afuera de la música?

¿Cómo oír música con las orejas cerradas?

Simón Laks -que dirigía la orquesta- no estaba más "afuera" de la música por el mero hecho de dirigirla.

Primo Levi prosigue: "Había que oírla sin obedecerle, sin padecerla, para entender qué representaba, por qué motivos premeditados los alemanes habían implantado aquel ritmo monstruoso y por qué todavía hoy se nos hiela la sangre en las venas cuando una de aquellas inocentes canzonetas nos reingresa en la memoria".

Primo Levi continúa y dice que esas marchas y canciones se grabaron en los cuerpos: "Serán sin duda la última cosa del *Lager* que olvidaremos, porque son la voz del *Lager.* Es el instante en que la melodía surgente adopta la forma del tarabust. Tarabustando el ritmo corporal, el *melos* se confunde con la molécula sonora personal: entonces -es- cribe Primo Levi- la música anonada. La música se convierte en la "manifestación sensible" de la determinación con que algunos hombres emprendieron la tarea de aniquilar hombres.

*

El vínculo entre el niño y la madre, el reconocimiento del uno por la otra y la adquisición de la lengua materna se forjan en el seno de una incubación sonora acompasada y anterior al nacer, proseguida después del parto, reconocida en gritos y vocalizaciones, luego en

canzonetas y refranes, nombres y apodos, frases resurgentes y coercitivas que se transforman en órdenes.

*

Los naturalistas dicen que la audición intrauterina es distante. La placenta aleja los rumores del corazón y del intestino, el agua reduce la intensidad de los sonidos tornándolos más graves, transportándolos en vastas olas que acarician el cuerpo. De tal manera que al fondo del útero reina un rumor de fondo grave y constante que los expertos en acústica comparan con un "rumor sordo". El ruido del mundo es percibido como un "ronroneo sordo, dulce y grave", sobre el cual se eleva el *melos* de la voz de la madre repitiendo el acento tónico, la prosodia, el fraseado que agrega a la lengua que habla. Es la base individual de la melodía.

*

Plotino, *Enéadas,* V, 8, 30.

Plotino dice que "la música sensible es engendrada por una música anterior a lo sensible". La música se enlaza con el más allá.

*

En el vientre de la madre, el corazón del embrión permite que el hijo soporte el rumor del corazón materno y lo transforme en su propio ritmo.

*

La música es irresistible para el alma. Por eso el alma sufre irresistiblemente.

*

Un ineluctable asalto sonoro premedita la vida misma. La respiración de los hombres no es humana. El ritmo prebiológico de las olas, anterior al surgir de Pangea, anticipó el ritmo cardíaco y el ritmo de la respiración pulmonar.

El ritmo de las mareas, vinculado al ritmo noctívago, nos partió en dos. Todo nos parte en dos.

*

La audición prenatal prepara el reconocimiento posnatal de la madre. Los sonidos familiares esbozan la epifanía visual del cuerpo incógnito de la madre, que el naciente abandona cual una muda.

En la melodía materna los brazos de la madre responden de inmediato al grito pueril. Sin un instante de pausa van a balancear al hijo como si todavía fuera un objeto que flota.

Desde el primer instante los sonidos estremecen al recién nacido, modifican su ritmo respiratorio (su aliento, es decir su *psychè*, es decir su *animatio*, es decir su alma), transforman su ritmo cardiaco, inducen el parpadeo y los movimientos desordenados de todos sus miembros.

Desde el primer instante la audición de los llantos de otros recién nacidos despierta su propia agitación y lo induce a derramar sus propias lágrimas.

*

El sonido nos agrupa, nos rige, nos organiza. Pero abrimos el sonido en nosotros. Si aplicamos la atención a sones idénticos, repetidos a intervalos parejos, no oímos su unicidad. Los organizamos espontáneamente en grupos de dos o cuatro sonidos. Algunas veces en grupos de tres, rara vez de cinco. Nunca más allá. Y entonces no son los sonidos los que parecen repetirse: nos parece que los grupos se suceden unos a otros.

Es el tiempo mismo que se agrega y se segrega.

*

Henri Bergson eligió el ejemplo del reloj mecánico. Pero siempre agrupamos de a dos las marcas sonoras de los segundos, como si los relojes eléctricos hubiesen conservado en ellos el fantasma danzante de un balancín.

Los hombres que viven en Francia denominan *tic-tac* a este grupo sonoro. Y con absoluta sinceridad, casi irrefutablemente, creemos oír que el intervalo entre el tic y el tac es más breve que entre el tac que finaliza el doble golpe y el tic que parece comenzar el grupo siguiente.

Ni el agrupamiento rítmico ni la segregación temporal son datos físicos.

*

¿Por qué entonces el agrupamiento espontáneo para corresponder a un latido de la atención? ¿Por qué ese impulso tiránico del alma? ¿Por qué los hombres están presentes en este mundo de una manera que, lejos de ser instantánea, reposa en un mínimo de simultaneidad y sucesión? ¿Por qué el presente humano deja un vacío en el lugar del lenguaje?

Los hombres enseguida oyen frases. Para ellos una secuencia de sonidos entona de inmediato una melodía. Los hombres son contemporáneos de algo más que el instante. Y así el lenguaje se organiza en ellos y por añadidura los convierte en ciervos de la música. Es inevitable pensar que marchan hacia la presa sobre algo distinto a la sucesión de un solo pie. Y, por este “más que un solo pie”, corren sin caer y llegar a imitar y acentual y constreñir la predación en la danza.

*

Por más que se le pida, el hombre es incapaz de llegar a la arritmia. Le es imposible lograr una secuencia de golpes absolutamente irregulares.

O por lo menos su audición resulta imposible.

*

En un artículo publicado en mil novecientos tres, R. Mc Dougall propuso denominar intervalo muerto al silencio tan particular que, en el oído humano, separa dos grupos rítmicos sucesivos. El silencio que separa los grupos es una duración paradójica que nace a partir de lo “finalizado” y se interrumpe a partir de lo “comenzado”.

El silencio que la humanidad oye, no existe.

R. Mc Dougall lo llamo “muerto”.

*

No hay dos “lados” de la música.

Aquella “muerte” corresponde tanto a la producción de la música como a la audición de la música. El pensamiento de Simón Laks no difiere del de Primo Levi. No hay una audición sonora que se oponga a una emisión sonora.

No hay un maldito ante un maleficio.

Hay una potencia que retorna simultáneamente sobre sí misma y modifica de manera similar a quienes la producen, sumergiéndolos en una pareja obediencia rítmica, acústica y corporal. Simón Laks murió en Paris el once de diciembre de mil novecientos ochenta y siete. Primo Levi escribió, sin reparos: “No escasean las publicaciones que declaran –no sin cierto énfasis– que la música ayudaba a los presos descarnados y les daba fuerzas para resistir. Otras afirman que la música producía un efecto inverso, que desmoralizaba a los desdichados y precipitaba su fin. Por mi parte, comparto esta segunda opinión”.

*

En *Musiques d´un autre monde*, Simón Leks relata esta historia:

En mil novecientos cuarenta y tres, en el campo de Auschwitz, la víspera de Navidad, el comandante Schwarzhuber ordenó a los músicos del *Lager* interpretar cantos navideños alemanes y polacos ante las enfermas del hospital de mujeres.

Simón Laks y sus músicos se instalaron frente al hospital de mujeres.

En un primer tiempo, los llantos aquejaron a todas las mujeres, particularmente a las mujeres polacas, hasta formar un sollozo más sonoro que la música.

En un segundo tiempo, las lágrimas fueron seguidas por gritos, las enfermas gritaban: "¡Basta! ¡Basta! ¡Fuera! ¡La escoba! ¡Queremos espichar[42] en paz!"

Sucedió que Simón Laks era el único músico que entendía el significado de los vocablos polacos aullados por las enfermas. Los músicos miraron a Simón Laks, que les hizo una seña. Y se replegaron.

Simón Laks dice que hasta entonces jamás había pensado que la música podía doler tanto.

*

La música duele.

*

Polibio escribió: “No hay que creer a Eforos cuando dice que la música fue traída a los hombres como una argucia de charlatanes”. Eforos no había empleado tales términos. Había escrito: “la música fue creada para encantar y embrujar”. Lo que Polibio denomina “charlatanería de la música” remite a su origen iniciático zoomorfo, ritual, cavernario, chamánico, embriagado, delirante, omofágico, entusiasta.}

*

Gabriel Fauré decía de la música que tanto su escritura como su audición instauran un “deseo de cosas que no existen”.

La música es el reino del “intervalo muerto”.

[42] Original "crever", muy coloquial (reventar). (N. del T.)

Es lo irreversible que visita. Es lo removido que se “remueve”. Es un “ninguna parte” que llega. Es el retorno de lo sin retorno. Es la muerte en el día. Es lo asemántico en el lenguaje.

*

En Platón, *República* III, 401 d.

A música penetra al interior del cuerpo y se apodera del alma. La flauta induce en los miembros de los hombres un movimiento de danza seguido de descaderamientos escabrosos e irresistibles. La presa de la música es el cuerpo humano. La música es intrusión y captura del cuerpo. Derrumba en la obediencia a quien tiraniza, arropándolo en el cepo de su canto. Las sirenas se convierten en el *odos* de *Odiseo* (oda en lenguaje griego quiere decir a la vez camino y canto). Orfeo, padre del canto, lentece las piedras y doméstica los leones que engancha en las carretas. La música capta , captura allí donde retumba y donde la humanidad corre hacia su ritmo, hipnotiza y fuerza al hombre a desertar lo expresable. Durante la audición los hombres son reclusos.

*

Me extraña que algunos hombres se extrañen de que aquellos que aman la música más refinada y compleja son capaces de llorar al escucharla sean capaces al mismo tiempo de ferocidad. El arte no es lo contrario de la barbarie. La razón no es lo contradictorio de la violencia. Es erróneo oponer lo arbitrario al Estado, la paz a la guerra y la sangre vertida al acecho del pensamiento, pues ni lo arbitrario ni la muerte ni la violencia si la sangre ni el pensamiento están libres de una lógica que permanece lógica incluso si rebasa la razón.

Las sociedades no están libres de la entropía caótica que hizo su fuente: hará su destino.

El estupor de la audición desemboca en la muerte.

*

La canción-señuelo permite disparar y matar. Esta función persiste en la música más docta.

La organización de los campos invocó deliberadamente aquella función para el exterminio de millones de judíos. Sus Sirenas fueron Wagner, Brahms, Schubert. La reacción de Vladimir Jankélevitch (que se prohibió la escucha e interpretación de la música alemana) era nacional.

Tal vez no sea la nacionalidad de las obras lo que deba ser sancionado en la música, sino el origen mismo de la música. La música originaria misma.

*

Antaño los filólogos afirmaban que *bell* deliraba de *bellum:* que la campana sonora y petrificante derivaba de guerra.

R. Murray Shafer señala que durante la Segunda Guerra los alemanes confiscaron treinta y tres mil campanas en Europa y las fundieron para construir cañones. Vuelta la paz, catedrales e iglesias reclamaron sus bienes; los cañones de la derrota les fueron entregados. Pastores y sacerdotes los fundieron para fabricar campanas otra vez.

La campana deriva del animal. Campana viene de *bellam*, bramar. La campana es el bramido de los hombres.

*

Goethe, a los setenta y cinco años, escribió: "La música militar me despliega igual que un puño que se abre".

*

En el claustro de San Marco, en Florencia, hay una campana intrusa.

Es una campana de bronce negra y roja, con el badajo roto, apoyada en tierra ante la puerta de la sala del Capítulo, en el patio tan apacible del monasterio.

La llaman la *Piagnona*. Es la campana que aglutinó al tropel que asaltó el convento para apoderarse de Savonarola.

En señal de castigo, la campana fue exiliada a *San Salvatore al Monte* y fustigada durante todo el trayecto.

*

La corte del tribunal de Nuremberg debió haber exigido que se golpeara en efigie la figura de Richard Wagner una vez al año, en todas las calles de las ciudades alemanas.

*

La música patriótica es una impronta infantil. Provoca una suerte de sobresalto perturbador, un repeluzno que eriza la espalda y colma de emoción, de sorprendente adhesión.

Kasimierz Gwizdka escribió: "Cuando los prisioneros del *Konzentrationslager* de Auschwitz, extenuados por la jornada de labor, trastabillaban en las filas durante la marcha y oían a lo lejos la orquesta que tocaba cerca de la reja, se ponían como nuevos. La música daba coraje y fuerzas extraordinarias para sobrevivir".

Romana Duraczowa dijo: "Volvemos del trabajo. El campo ya está cerca. La orquesta del campo de Birkenau interpreta *foxtrots* de moda. La orquesta hace hervir nuestra sangre. ¡Cómo odiamos esa música! ¡Cuánto odiamos a esas intérpretes! Son muñecas sentadas, vestidas de azul marino, con un garguero blanco. ¡No sólo están sentadas, pero tienen derecho a las sillas! Se supone que la música nos anime. Nos moviliza igual que el grito de la trompeta en plena batalla. Estimula incluso a los jamelgos reventados, que ajustan sus pezuñas al ritmo de la danza que ellas ejecutan".

*

Píndaro, *Pythika*, 1,1.

"Lira de oro, a la que el paso obedece."

*

Escribe Simón Laks que la audición musical ejercía un efecto deprimente en la desgracia extrema. Cuando dirigía, le parecía que agregaba la pasividad que inducía la postración física y moral a la que el hambre y el hedor de la muerte destinaban los cuerpos de los demás detenidos. Puntualiza: “por cierto, durante los conciertos dominicales algunos de los espectadores sentían placer al escucharlos. Pero era un placer pasivo, sin participación, sin reacción. Otros nos maldecían, nos insultaban, nos consideraban intrusos que no compartían su destino”.

*

Tucídides, retomando la obertura de la primera *Pythika* de Píndaro, asignaba el paso de marcha a la música, como una función: “La música no está destinada a capturar a los hombres en el trance, sino a permitirles marchar al paso y guardar un orden cerrado. Sin música, una línea de batalla arriesga a desbandarse cuando avanza para la carga”. Elias Canetti repitió que el origen del ritmo era la marcha en dos pies, fundamento de la métrica en los poemas antiguos:

La marcha humana en dos pies proseguía el pisoteo de las presas y de los rebaños de renos, luego de bisontes, en fin de caballos. Opinaba además que las huellas de los pies eran la primera escritura descifrada por el hombre, que las seguía. La huella es la notación rítmica del ruido. Pisotear el suelo en masa es la primera danza, y su origen no es humano.

Todavía hoy: es el ingreso de la masa humana pisoteando en masa la sala de conciertos o de ballet. Luego todos callan, se aglomeran y evitan cualquier ruido corporal. Después todos golpean sus manos rítmicamente, gritando, produciendo una algarabía ritual. En fin, se yerguen todos juntos, pisotean nuevamente en masa la sala donde se produjo la música.

La música se vincula con la jauría de muerte: lo que describió Primo Levi al oír por vez primera la música interpretada en el *Lager*.

*

Es palabra de Tolstoi: “Allí donde se quiere poseer esclavos es preciso contar con toda la música posible”. Este dicho resultó chocante para Máximo Gorki. Se halla en las *Conversaciones con Iasnaia Poliana.*

*

La unidad de la jauría fúnebre es su pisoteo. La danza no se deslinda de la música. El grito eficaz y el silbato -residuo del señuelo- acompañan el pisoteo asesino. La música asocia las jaurías tal como la voz de mando las yergue. El silencio descompone las jaurías. Prefiero el silencio a la música. El lenguaje y la música pertenecen a una genealogía que pervive siempre en ella y que puede sobresaltar el corazón.

La orden es la cepa más arcaica del lenguaje: los perros obedecen órdenes como los hombres. La orden es una sentencia de muerte que las víctimas entienden hasta la obediencia. Domesticar y ordenar son una misma cosa. Los niños humanos son en un principio seres perseguidos por órdenes, es decir perseguidos por gritos de muerte adornados de lenguaje.

*

El esclavo no es nunca un objeto. Es siempre un animal. El perro ya no es del todo animal. Es un doméstico, porque es obediente: oye, responde a la voz-señuelo, parece entender el sentido cuando en realidad sólo padece el *melos.*

*

La música paraliza el alma y escande los actos igual que los signos que Pavlov dirigía a los perros.

La batuta del director de orquesta acalla la cacofonía de los instrumentos e instala el silencio que espera la música. Sobre este

fondo de silencio y muerte desencad¬na súbitamente el surgimiento del primer compás.

La manada de hombres o de animales -incluso de perros- es siempre salvaje.

Es doméstica sólo cuando obedece órdenes, se yergue al oír el silbato y se aglutina en las salas de concierto.

*

Los niños y los perros saltan en el lugar cuando llegan al límite de las olas. Gritan y ladran espontáneamente a causa del ruido y el movimiento del mar.

*

El perro vuelve la cabeza hacia el sonido insólito.

Endereza las orejas.

Adopta una postura de alerta: el morro, la mirada, las orejas dirigidas al sonido extraño.

*

El director de orquesta hace lodo el espectáculo de aquello que el auditor obedece. Los auditores se juntan para ver a un hombre erguido y solo, en alto, que hace hablar y callar a voluntad a un rebaño que obedece.

El director crea la lluvia y el buen tiempo con una batuta. Tiene una rama de oro en la punta de los dedos.

Una jauría de animales domesticados es un rebaño que obedece. Una sociedad humana es una jauría de animales domesticados, es decir un ejército fundado en la muerte del otro.

Marcha al compás de la batuta.

Una jauría humana se aglutina para ver a una jauría domesticada. Entre los Bororos el major cantante se convierte en jefe del clan. Orden y canto eficaz son indistintos. El director del cuerpo social es el *Kappelmeister* de la naturaleza. Todo director de orquesta es domador,

es *Führer*. Todo hombre que aplaude extiende las manos ante su rostro, después golpea los talones, después grita.

Por último, la jauría obliga al director de orquesta a retornar y exulta si éste acepta aparecer.

*

En Theresienstadt, H. G. Adler no soportaba que se cantara arias de ópera en el campo.

En Theresienstadt, Hedda Grab.Kernmayr dijo: “No entiendo cómo Gedeón Klein compuso una *Wiegenlied* (canción de cuna) en el campo.

*

Apenas arribada al campo de Theresienstadt, Hedda Grab-Kernmayr empezó a cantar (el veintiuno de marzo de mil novecientos cuarenta y dos) los *Cantos bíblicos* de Dvorak. Después, el cuatro de abril, fue el programa de adiós de Pürglitzer. Cantó la *Canción de cuna del ghetto*, de Carlo Taube, el tres de mayo, después el cinco de junio y en fin el once de junio en el patio de los edificios Hamburgo. El veintiocho de noviembre participó en el estreno de *La Novia Perdida.* Siguieron *El Beso,* en mil novecientos cuarenta y tres y *Carmen* en mil novecientos cuarenta y cuatro. El veinticuatro de abril de mil novecientos cuarenta y cinco se declaró una epidemia de tifus. El cinco de mayo, los SS se retiraron. El diez ingresó el ejército rojo en el campo y empezó la cuarentena. Durante los meses de junio y julio de mil novecientos cuarenta y cinco los reclusos pudieron abandonar Theresienstadt.

Al salir del campo, no cantó más. Emigró al oeste de los Estados Unidos. No quería hablar de música. Rehusó hablar de música con Marianne Zadikow-May, con Eva Glaser, con el doctor Kurt Wehle en Nueva York, con el doctor Adler en Londres, con el violinista Joza Karas.

*

Una de las cosas más difíciles, profundas y desconcertantes que se haya dicho acerca de la música compuesta e interpretada en los campos de la muerte fue expresada por el violinista Karel Fróhlich -que sobrevivió a Auschwitz- en una entrevista grabada en Nueva York por Joza Raras el dos de bre de mil novecientos setenta y tres. Karel Fróhlich declaró de improviso que en el campo-ghetto de Theresienstadt se reunían las "condiciones ideales" para componer o interpretar música.

La inseguridad era absoluta, el mañana estaba prometido a la muerte, el arte era lo mismo que la sobrevida, la ordalía del tiempo debía pasar por la ordalía del paso del tiempo más interminable y más vacío. A estas condiciones Karel Fróhlich agregaba un "factor esencial", imposible en las socieda normales:

"En verdad no ejecutábamos para un público pues éste desaparecía continuamente".

Los músicos ejecutaban ante públicos al punto muertos, con quienes ellos mismos acaso se reunirían de manera inminente al subir al tren. Karel Fröhlich decía:

"Lo insensato era ese aspecto a la vez ideal y anormal".

Viktor Ullmann pensaba lo mismo que Karel Fröhlich, agregando por su parte la concisión mental en que la imposibilidad de anotar en un papel los sonidos que obsesionan la mente coloca al compositor moderno. Viktor Ullmann murió en Auschwitz a poco de ingresar al campo, el diecisiete de octubre de mil novecientos cuarenta y cuatro.

*

La última obra compuesta por Viktor Ullmann en el campo se titula *Séptima sonata.* La dedicó a sus hijos Max, Jean y Felice. La concluyó el veintidós de agosto de mil novecientos cuarenta y cuatro. Después, prosiguiendo la reflexión de Karel Fróhlich, Viktor Ullmann inscribió al pie de la primera página un *copyright* sarcástico. Hay un último humor. El último humor es el lenguaje en el instante en que rebasa sus propios límites.

"Los derechos de ejecución quedan reservados por el compositor hasta su muerte."

OCTAVO TRATADO

Res, Eochaid, Eckhart

Res era boyero en Bahlisalp. En verano subía al herbazal y pasaba la noche en la montaña. Por las lardes tenía la precaución de bloquear la cerradura de madera, en la puerta de su cabaña. Un día, después de sofocar las llamas, desparramar los tizones, cubrirlos de cenizas y adormecerse, vio súbitamente en torno del hogar y en medio de una gran claridad a un gigante de manos espeséis y mejillas arreboladas, a un lacayo de rostro pálido cargando baldes de leche, a un cazador verde que sujetaba un ramo en la mano.

El lacayo de rostro pálido pasó uno por uno al gigante los tres baldes repletos de le che. Entonces, mientras el gigante y el cazador verde fabricaban el queso, el joven pálido fue a la puerta de la cabaña, se afirmó en la viga izquierda e hizo cantar el corno alpino para gran regocijo de Res y su rebaño.

Cuando el gigante de mejillas arreboladas terminaba de verter el suero en los baldes, ocurrió que en el primer recipiente el suero adquirió un color rojo como la sangre.

En el segundo se volvió verde como los bosques.

En el tercero se volvió blanco como la nieve.

Entonces el gigante llamó a Res. Lo conminó a elegir entre los baldes. Exclamó en alta voz:

-Elige el rojo, te lo regalo. Serás fuerte, igual que yo. No podrá derrotarte enemigo alguno. Serás el hombre más fuerte de la montaña y te rodearán cien toros con sus vacas.

El cazador verde tomó la palabra y dijo tranquilamente, dirigiéndose a Res:

-¿De qué sirve la fuerza? ¿De qué un rebaño para cuidar, ordeñar, guiar, ayudar a saltar y parir, alimentar en invierno? Bebe en el balde verde y tu mano derecha será de oro y todo lo que recoja la otra será de plata. El oro y la plata ocupan menos lugar en el bolsillo que un rebaño en el herbazal. Tendrás libertad para viajar a cualquier parte del mundo. Serás rico.

Al finalizar su discurso, el cazador verde lanzó un montón de oro y de plata a los pies de Res.

Res vaciló antes de contestar al gigante y al cazador verde. Perplejo, se volvió hacia el lacayo que seguía apoyando en la viga izquierda de la puerta y que aún no hablaba. Volvió su rostro blanco hacia Res. Alzó sus ojos azules hacía él. Se alejo del umbral. Se aproximó a Res. Dijo:

-Lo que tengo para ofrecerte es muy magro y no soporta en absoluto la comparación con aquella fuerza y esta riqueza que te son propuestas. Puedo enseñarte también a tocar el corno alpino. Los animales, los hombres, sus esposas y sus hijos te obedecerán. Las sillas y las mesas danzarán al interior de sus cabañas. Los toros se erguirán en las patas traseras y saltarán las vallas cuando toques el corno. Todo esto se encuentra en el balde repleto de suero blanco, igual al que bebes todos los días.

Res, el boyero de Bahlsalp, eligió el balde blanco con los dones que le correspondían. Así llegaron a los hombres la música, la palidez y la obediencia.

*

El primer rey que reinó en Irlanda se llamaba Eochaid y fue apodado Feidleach. Su pueblo creía que le apodaron Feidleach porque era *feidil*, que quiere decir justo. Pero el sobrenombre tenía un significado muy distinto.

Antaño Eochaid tenía cuatro hijos. Cuando llegó a viejo, sus cuatro hijos se aliaron contra él. Lo enfrentaron en el santuario de Druim Criach. Primero Eochaid intentó concluir una tregua con sus hijos. Pero sólo el más joven aceptó y abandonó Druim Criach, no queriendo combatir contra sus hermanos. Los otros tres rechazaron el acuerdo. De inmediato Eochaid maldijo a sus tres hijos, diciendo:

-¡Que sean iguales a su nombre!

Entonces Eochaid libró la batalla y mató a siete mil guerreros, pese a no tener más de tres mil hombres a sus órdenes. Sus tres hijos cayeron en la batalla. Luego -habiendo sido decapitados los tres- las tres cabezas fueron llevadas a Druim Criach antes que finalizara el

día. Eochaid las miró y no dijo nada hasta que llegó la noche y sumió a los cuatro (los tres hijos y el padre) en la oscuridad. De allí viene el sobrenombre *Feidleach,* que significa *fedil uch,* largo suspiro, porque después que sus hijos fueron muertos en la batalla de Druim Criach la tristeza jamás abandonó el corazón del rey.

Ningún guerrero dudó del sufrimiento que el rey sintió ante las cabezas expuestas a su mirada. Todos lo admiraron, porque el rey no se había desembarazado de su dolor.

Se le apodó Largo Suspiro porque no había emitido la menor queja.

*

Decir es perder.

Deseó guardar a sus hijos en su corazón.

Gruta nocturna, hocico animal, boca humana son lo mismo.

Sala de pinturas, sala-máscara, sala de iniciación, sala caníbal, sala vedada, sala secreta son lo mismo.

*

El dolor que Echoaid sintió en el crepúsculo que siguió a la batalla de Druim Criach (cuando la noche empezó a caer sobre las cabezas cercenadas de sus tres hijos) jamás salió de su boca. Ni al morir. Ni siquiera en el instante de su muerte.

*

Largo suspiro porque lo contuvo hasta el país de los muertos, dónde se reunió con ellos.

*

Toda la música europea del siglo diecinueve -suerte de antónimo del rey Echoaid- es un largo suspiro que desborda los labios, un inmenso suspiro desparramado, un sollozo sin fin que no disimula,

que suelta todo el dolor hasta el punto de llamarlo y amarlo. Denomino música romántica europea a la que fue escrita entre mil setecientos ochenta y nueve y mil novecientos catorce. Música que se ha convertido en integralmente inaudible, sentimental, escandalosa, ahora planetaria, multiplicada eléctricamente, esencialmente belicosa. Las lágrimas de la nostalgia por el lugar ancestral caen de los ojos de Fréderic Chopin, de los de Richard Wagner, de los de Giuseppe Verdi. ¿Qué inventó la Europa romántica? La guerra espantosa. El nacionalismo fue la gran reivindicación de los románticos y lo concibieron cual un derecho a la guerra considerada *feidil,* es decir justa

La leyenda de los reyes de Irlanda dice que *feidleach* no quiere decir justo sino *fedil uch,* largo suspiro.

De pronto, los románticos definieron la guerra como una liberación.

*

Meister Eckhart comenta a San Agustín. A fines del siglo cuarto -doce años antes de la invasión de Roma- San Agustín escribió (evocando los años cuando enseñaba retórica en Cartago) en el libro cuarto de las *Confesiones'*. "Alma mía, sé sorda en el oído que pertenece a tu corazón".

Eckhart el turingio se pregunta diez siglos después: "¿Cómo permanecer sordo *in aure coráis* (en el oído del corazón)?" Agrega: "Siembro espinas y zarzas".

Después Eckhart escribe: "Recomiendo la deserción ante todo lo que suena. Isaías dijo: 'Una voz grita en el desierto'. ¿Has hallado en ti la impronta del desierto?"

Eckhart comenta: "Además, para que la voz se deje oír y grite en tu corazón, construye en tu corazón el desierto donde grita. Conviértete en desierto. Escucha el desierto del sonido".

Es el primer argumento que Eckhart propone.

*

Eckhart propone un segundo argumento: "Oír supone el tiempo. Si oír supone el tiempo, oír a Dios es no oír nada".

"No escuches nada."

"Apártate de la música."

*

Eckhart propone un tercer argumento: "Hay gente que se hace a la mar con una brisa suave y atraviesa el océano: así hace, pero no lo atraviesa".

"El mar no es una superficie. Es un abismo de arriba abajo."

"Si quieres atravesar el mar, naufraga."

NOVENO TRATADO

Desencantar

La morada de los ruidos y los sones delimita en el espacio una delgada película circular celeste cuyo espesor es inferior a la centésima parte del radio de la tierra. Este envoltorio incluye: 1. la superficie de las tierras emergidas, 2. una fracción de la profundidad de los mares, 3. la región aérea que bordea estos dos elementos.

El conjunto de sones y ruidos propio de los vientos, de los volcanes, de los océanos y de la vida que apareció en las tierras que se elevaron por encima de las aguas tiene tal diversidad que impuso un canto específico a todos los auditores del mundo.

En el mundo, la morada de las voces animales es muy tenue.

En el mundo, la morada de las lenguas humanas es minúscula.

*

En el mundo europeo, hasta mil novecientos catorce, el gallo decía el alba, el perro el extranjero, el corno la caza, el carillón de la iglesia marcaba las horas, la trompa la diligencia, el tañido fúnebre la muerte, el guirigay el segundo matrimonio de las viudas, las flautas y el tambor el sacrificio de alguna efigie carnavalesca. Los raros violines de los músicos ambulantes señalaban la fiesta anual y acompañaban tandas de juegos tan añejos como la prehistoria.

Para escuchar música escrita había que esperar la Misa solemne del domingo, cuando los vientos de los órganos exhalaban acordes y los hacían rebotar a todo lo largo de la nave.

La espalda del auditor se estremecía de súbito.

Lo que era una rareza es hoy más que una frecuencia. Lo que era extraordinario ha trocado en un asedio que asalta sin fin la ciudad y el campo. Los hombres se transformaron en los asaltados por la música, en los asediados por la música. Más que las lenguas vernaculares, la música tonal y orquestal se ha convertido en el *tonos* social.

Así, después de la guerra total del tercer *Reich* alemán y como consecuencia de la tecnología de la reproducción de los *melos*, amar u

odiar la música remite por vez primera a la violencia propia, originaria, que funda el dominio sonoro.

*

El fascismo está ligado al altavoz. Se multiplicó con ayuda de la "radiofonía". Después fue relevado por la "tele-visión".

Durante el curso del siglo veinte una lógica historial, fascista, industrial, eléctrica -cualquiera sea el epíteto que se quiera retener- se apoderó de los sonidos amenazadores. La música, no por el incremento de su uso (su uso, por el contrario, se enrareció) sino por el de su reproducción y audiencia, franqueó la frontera que la oponía al ruido. En la ciudad, la difusión de melodías generó reacciones de fobia y degeneró en una modalidad heroica, bajo forma de asesinatos con carabina.

En el campo, la escasez de las agresiones (aviones, tractores, sierras eléctricas, detonación de fusiles, motos todo terreno, taladros y destornilladores todo tabique, cortadoras de césped, camiones de basura, aparatos de televisión o tocadiscos, incluso situados a más de un kilometro) traídas en tufaradas por los vientos, permite a veces recomponer poco a poco la música como un no-ruido.

En el campo me sucede reinterpretar con placer, algunos instantes, aquella cosa antigua, excepcional, convocativa, desposeedora, fascinante, que llevaba por nombre “música”.

*

La música, desde la Segunda Guerra Mundial, se ha convertido en un sonido no deseado, en una *noxa*,[43] por retomar un vocablo arcaico del castellano.

*

[43] Original: “*noise*”. (N. del T.)

Hasta los reservorios de silencio que son los espacios de oración en el mundo occidental, particularmente las iglesias y las catedrales cristianas de roto católico, fueron dotados de bandas sonoras que intentan acoger al visitante y evitar la angustia del silencio, y también, lo que es más paradójico, arrancarlo a la posibilidad de la plegaria.

*

Hesiquio de Batos dijo: “la plegaria es la reflexión que inmoviliza”.

El monje del desierto escribió además:

“La plegaria es una fiera salvaje inmóvil, cercada por los perros”.

Hesiquio dijo: en fin: “La muerte vela en el silencio de la plegaria”.

*

Los ascetas del desierto denominaban “cantar con el tamborín y el arpa” al hecho de sobreponer el ritmo respiratorio al latido del corazón cuando pronunciaban en sus letanías el nombre secreto de Jesús (*IXTHYS*).[44] Para justificar el empleo incesante de la letanía decían: “Más allá del significado está el cuerpo del verbo”.

Más allá de lo semántico reside el cuerpo del lenguaje: es la definición de la música.

*

Máximo el Confesor, escribió: “La plegaria es la puerta por donde el verbo pasa, se desnuda y se olvida”.

*

[44] Iesoús Xristós Theoú Yós Sótér, esto es, Jesús Cristo Hijo-de-Dios Salvador. El significado de IXTHYS (o Ikthus) es “pez”, símbolo con que los primeros cristianos de Antioquía se reconocían entre sí. (N. del T.)

Cuando la música era escasa, su convocación era tan perturbadora como vertiginosa su seducción. Cuando la convocación es incesante, la música se torna repulsiva: el silencio atrae y se vuelve solemne.

El silencio se ha convertido en el vértigo moderno. Del mismo modo que constituye un lujo excepcional en las megalópolis.

El primero en experimentarlo fue Webern, muerto por una detonación norteamericana.

Ahora la música que se sacrifica a sí misma atrae al silencio como el señuelo al pájaro.

*

¿Qué quiere decir desencantar?

Substraer al poder del canto. Arrancar al encantado de la obediencia maléfica. Exorcizar el espíritu maligno, el mal que es la mácula de la muerte. La opción que se plantea al chamán es simple: o bien toma inhabitable para los espíritus el cuerpo donde eligieron domicilio y al que enfermaron. O bien los seduce para que salgan.

Desencantar es dañar el mal. Es hacer que el espíritu salga. Encantarlo en otra parte, fijarlo en otra cosa.

*

En el siglo dieciocho, Antoine Galland emplea siempre "encantado" por "deprimido". La depresión es un maleficio, ya sea Kirke el Gavilán hembra o las Sirenas quienes lo hacen. La depresión nerviosa es, a su modo de ver, un encantamiento que debe ser "desencantado".

*

El hombre deja de estar sometido a una obediencia física ante los sonidos de la naturaleza. Se ha sometido de pronto a una obediencia social ante melodías europeas nostálgicas electrificadas.

*

Los antiguos chinos tenían fundamento para decir: "La música de una época revela el estado del Estado".

*

Desembrujar nuestras sociedades de su obediencia. En nuestras sociedades, el afán de orden y sojuzgamiento ha trocado en histeria. Las guerras más crueles están delante de nosotros. Serán la contraparte cada vez más atroz, el pago sacrificial de la protección social, médica, jurídica, moral y policíaca de los tiempos de paz.

*

La música multiplicada hasta el infinito, así como la pintura reproducida en los libros, las revistas, las tarjetas postales, los filmes, los CD Roms, fueron arrancados de su unicidad. Al ser arrancados de su unicidad fueron arrancados de su realidad. En el proceso, se despojaron de su verdad. Su multiplicación las ha privado de su aparición. Al privarlas de su aparición, las privó de la fascinación originaria, de la belleza.

Estas antiguas artes se han convertido en deslumbrantes centelleos especulares, cuchicheo de ecos sin origen.

Son copias -no instrumentos mágicos, fetiches, templos, grutas, islas.

El rey Luis XIV no escuchaba más de una vez las obras que Couperin o Charpentier proponían a su atención en la capilla o en su cámara. Al día siguiente, otras obras estaban listas para sonar por primera y última vez.

Como este rey apreciaba la música escrita, ocurría que pidiese oír dos veces una obra particularmente apreciada. La corte se asombraba de su petición y la comentaba. Los memorialistas la mencionaban en sus libros como una singularidad.

*

Durante milenios, la ocasión de la música fue tan singular, intransportable, excepcional, solemne y ritualizada como podían serlo una asamblea de máscaras, una gruta subterránea, un santuario, un palacio principesco o real, algunos funerales, un matrimonio.

*

La alta-fidelidad se ha convertido en el fin de la música docta escrita. Se escucha la fidelidad material de la reproducción, no el campaneo estupefaciente del mundo de la muerte. Una simulación excesiva de lo real ha suplantado al sonido real, que se desarrolla y sumerge en el aire real. Las condiciones del concierto y de lo directo impactan y molestan cada vez más al auditor, cuya erudición se ha vuelto tan tecnológica como maníaca.

Es la audición de la acústica. Es la audición de aquello que se domina, cuyo volumen puede ser aumentado o disminuido, que se puede interrumpir, o cuya omnipotencia puede ser desencadenada al balde y a dedo.

A la inversa de los usos de nuestro tiempo, Francois Couperin decía emplear, a falta de algo mejor (a falta de haber traído de vuelta el instrumento mágico del mundo de los muertos, es decir del país donde el sol cae, es decir de la punta extrema, de la *lingua* extrema de la tierra donde lo visible se apaga), el clavecín. Afirmaba que oía música escribiéndola, más allá de la reverberación de su instrumento en el espacio.

Estimaba que todo instrumento era por esencia inepto, más que incompleto.

*

En el mundo antiguo, la estatua de Menón, de cuarcita rosa, pese a estar rota, todavía dejaba oír su canto al amanecer. Los griegos y los romanos atravesaban el mar para oír al dios de piedra venerado por los

habitantes de Egipto. Séptimo Severo ordenó repararla. No volvió a emitir canto alguno.

*

La duración del microsurco de gomalaca (tres minutos) impuso a la música moderna su agobiante brevedad.

*

La pretensión de alcanzar la analgesia auditiva liberó a la música de la predación escrita y la restituyó a la hipnosis.

Resulta paradójico que la vibración producida por los ruidos de baja frecuencia (tales otrora el bombardón de los órganos) propios de la orquesta sinfónica y de la música "tekno" con amplificadores haya inclinado parte de la audición hacia el dolor.

*

El bajo de Alberti desarticuló el acorde haciéndolo roncar o perlar bajo la melodía cual un ruido oceánico e hipnótico. El bajo de Alberti se ha vuelto insoportable.[45]

*

Lo ya cantado encanta al anciano. Los ancianos solo son lo ya cantado. Ya no son hombres sino refranes. Jamás un siglo chocheó tanto la música que lo precede como este siglo.

*

[45] El bajo de Alberti se refiere a los acordes quebrados que figuran el bajo desde el clasicismo, por ejemplo en Mozart (sonata "fácil" para piano). (N. del T.)

La voz del almuecín constriñó a los judíos igual que el carillón de la misa solemne a los musulmanes.

*

Sólo los ateos predican el silencio que no pueden imponer.

*

Sin duda no habría apreciado el olifante de Rolando, pero detesto el timbre del teléfono.

*

Es opinión de Nicolás de Cusa, "somos iguales al leño verde. Nuestro fuego desprende más humo que luz. Crepita sin llamas y no calienta. La humanidad está más cerca de los sufrimientos de la audición que de la visión angélica".

*

Por primera vez desde el comienzo del tiempo histórico, es decir narrativo, algunos hombres huyen de la música.

*

Escapo de la música inescapable.

*

La sonata de la casa antigua, ignorando las generaciones minúsculas, tiene una lentitud que rebasa la memoria de sus habitantes sucesivos. El piso gime. Las persianas golpetean. A cada escalera corresponde una llave. La puerta del armario cruje y el resorte de los viejos divanes de cuero contesta. Desecados por el verano, las maderas de la casa ensamblan un instrumento de música a la vez

regular y desordenado, que interpreta una obra de perdición, afligida por un deterioro tanto más amenazador cuanto que es efectivo, incluso si su lentitud no la torna jamás íntegramente perceptible para los oídos de sus habitantes humanos.

La casa antigua canta un *melos* que, sin ser divino, rebasa la escala de quienes allí murieron y conocimos, que sólo agregaron sus cantos al amanecer o al ocaso. Es una melopea lenta que habita a la familia, comprendida como una masa de varias generaciones, en acto, sin que ninguno de sus elementos globales o moléculas privadas y provisorias la capte verdaderamente, y que llora sin fin su propia ruina, que ella misma anuncia.

*

¿Cuando se separaron las palabras adaptadas a una secuencia melódica fija de las palabras adaptadas a las solas normas de una lengua?

La palabra, el canto, el poema y la plegaria son tardíos.

Hace veinte mil años, las diminutas jaurías de hombres que cazaban, tenían y cincelaban formas animales canturreaban breves fórmulas, ejecutaban la música con señuelos, resonadores y flautas fabricadas con huesos medulosos, y danzaban sus relatos secretos vistiendo las máscaras de sus presas, tan salvajes como ellos.

*

Vimalakirti vivía en tiempos de Buda y Buda vivía en tiempos de Ciro el grande. En aquella época, Atenas no había fundado aún los concursos trágicos de las Dionisíacas.

Esquilo era un niño todavía. Vimalakirti residía en Vaisaii. Era rico. Un día que un monje mendicante se lo reprochaba, el sabio mercader respondió que la ilusión no era menor en una ermita horrenda que en un bello palacio.

Laico, sobrepasaba a los monjes en entendimiento. Decía:

"Ni el hábito blanco ni la *kesa* del monje se ven, pues en todas partes todo es invisible.

"Cerca del dios no hay estatua que se yerga ni músico que cante. Cuando templa las tres cuerdas de su laúd nada suena nunca. En todas partes todo es inaudible.

"No conozco estatua en el templo, pues no hay ninguna aparición para algo tan invisible. No conozco voz para la prédica, pues no hay predicación para algo tan silencioso. No hay camino alguno".

*

El mercader Vimalakirti decía:

"El vocablo auditor es una afirmación gratuita. ¿Dónde ves un auditor?

"No hay lenguaje que nos hable. No hay silencio que lo acalle".

*

El mercader Vimalakirti decía:

“¿Dónde está el linaje de la triple joya? Es la pelota roja que aquel niño persigue.

“¿Dónde está la estatua de Buda? La estatua se asemeja al zurullo que sale de una mujer encorvada en la espesura y cuyos pliegues faciales expresan esfuerzo.

¿Dónde está la música? La música es como la palabra adiós en boca de un anciano”.

*

El mercader Vimalakirti decía además:

¿Qué hace madurar la música en el corazón del músico? ¿Qué infla el sexo del hombre que mira a una mujer? No acecha la aréola ni el volumen de sus senos cuando la espía. No lo atrae el olor que se desprende de sus axilas y de su cabello cuando está cerca. El hombre no busca el aceite de su sexo que rodea su *lingua* cuando la penetra.

“El hombre no sabe qué objeto busca en las mujeres.

“Es una ilusión, eso es. Eso mendiga.

“Por eso los amantes tienden las manos: extienden las manos uno hacia el otro porque mendigan.

“Es apenas visible y ni siquiera es tangible. Es apenas audible, pero impalpable. Es algo tenue, comparable al acuerdo entre el adjetivo y el género. Es tan delicado como una diferencia de timbre o de registro en la voz. Es una voz aguda oída antaño, que caracteriza a todos los niños y que pierden los niños machos y que no conservan del todo las niñas hembras. Es una voz aguda sobreviviente. Tal es la ilusión de las características de la voz oral sustraída a los labios de los adolescentes que mudaron y que ha sido trasladada a los instrumentos de música. Tal es el espejismo para los que están perdidos en el desierto y creen aún en el hombre y en la mujer. Tal es el sueño bajo los párpados cerrados de quienes están convencidos de la diferencia entre lo que vive y lo que muere, de los que agregan fe en la existencia de sus antepasados y creen que existe bajo tierra otro mundo donde beben, comen, cantan, gimen y lloran los que allí van.

“No hay otro mundo porque no hay mundo.”

*

Hienden la leña con la llave. Abren la puerta con el hacha.

*

Tienen los oídos callosos.

*

La vida humana es bulliciosa. Se denomina bullicios, o ciudades, a esos grandes conjuntos de cubos donde los hombres se amontonan. La noxa es su olor específico. Nápoles, Nueva York, Los Angeles, Tokio, tales son las músicas terribles de estos tiempos.

*

El rumor enronquecido de Beijing. El rumor inmenso y carrasposo, rechinante, herrumbrado, carroñero, lento, paralizante de la gran avenida que atraviesa la ciudad de Beijing.

*

Bazar y barahúnda (*vacarme*) son la misma palabra. La palabra persa *bazar* se analiza en *wescar*. La palabra armenia *vacarme* se descompone en *waha-carana*. Una y otra dicen la calle comercial (palabra por palabra: *el lugar donde se camina para comprar*, esto es, la ciudad).

Los textos de Sumeria dicen que los dioses de Akkad ya no dormían debido a la intensidad del bullicio de los hombres. Con el curso de los años perdían su fuerza y su brillo en el fondo de los cielos. Es comprensible por lo tanto que los dioses enviaran un diluvio para exterminar a los hombres y ahogar sus cantos.

*

La presa de los intérpretes es el silencio del público. Los intérpretes buscan la intensidad de ese silencio. Procuran sumergir a quienes les prestan toda su atención en un estado extremo de atención vacía, anterior al hacerse-escuchar.

Perforar el fondo sonoro preliminar para dar paso al infierno del silencio específico, del silencio humano.

Es el hecho de Clara Haskil después de haber interpretado la sonata en *mi* menor de Mozart en el teatro de los *Champs-Elysées*. Confesó a Gérard Bauer:

“Jamás encontré un silencio así. No sé si lo encontraré otra vez”.

Seis días después, Clara Haskil se cayó de cabeza por la escalera, en la estación del Midi, en Bruselas, cuando la rampa se le escapó de las manos.

*

Todo hombre que obra es un justo. ¿Cómo justifica su arte el artesano? El hombre que trabaja en su obra aún inexistente se justifica por la emoción imprevista que suele experimentar al mirar lo que hizo antaño.

Cuando inventamos, la sorpresa de la invención escapa, porque la preparamos y la ajustamos. Pero el tiempo fluye. Y, cuando ya hemos olvidado su fabricación laboriosa, nos sorprende. Este destino en que las fuentes se mezclan nos acerca a la intempestuosidad de la fuente. La cercanía al caos nos juzga. Es nuestro único juez. En verdad, no podemos reclamar mérito alguno por la dicha que nos entrega en retorno. No nos consuela en lo que hicimos el reconocimiento de los hombres ni el instante de la venta ni el provecho resultante ni la admiración de algunos, sino la espera de estos imprevisibles retornos. No nos anima otro mundo o una posteridad en los siglos: es este olvido de lo hecho, que retorna a nosotros como una luz nueva, que promete a nuestra vida un cortocircuito de asombro y de aniquilación de nosotros mismos. Son éxtasis. Nos hacemos una felicidad perdiéndonos en nuestras obras. Las jornadas pasan entonces a la velocidad del rayo que cae. Sollozamos llantos que ya no son personales y se funden en el primer diluvio que los dioses ensordecidos enviaron. Nos engullimos.

*

Las normas temen a las obras. Las gaviotas temen la marea alta y las ratas prefieren los albañiles de las ciudades populosas.

Quienes emiten un juicio permanecen siempre a la orilla. Al gritar, suscitan los naufragios que reclaman con sus deseos.

Es el grito agrio de los pájaros marinos que rozan la espuma blanca de las olas negras del mar. Es un grito pletórico de amgustia. Buscan residuos para comer. Buscan restos de naufragios donde posarse.

*

¿Por qué el vocablo sirena, que designaba los pájaros fabulosos del relato épico de Homero, llegó a denotar el llamado chillón y pavoroso de las fábricas industriales del siglo diecinueve y la convocación al lugar de los siniestros de los carros de bomberos, de la policía municipal, de las ambulancias?

*

Buscan restos de naufragio donde posarse.
Hay que decir: "La muerte tiene hambre".
Es el *business*[46] del fracaso.

*

Los guardianes del condicionamiento moral, estético, político, religioso, social, tienen siempre razón: velan sobre el control simbólico del grupo.

*

Anna Akhmatova decía que los críticos de los diarios y los profesores de literatura de las escuelas eran "guardianes de prisión".

*

He observado que todas las personas que he odiado parecían estar siempre en posición de firmes.

*

No llegaré a saber jamás en qué momento la música se desprendió de mí. Un buen día, de improviso, toda cosa sonora dejó mi corazón vacío de sabor. Sólo por rutina me acerqué a los instrumentos, o lo hice por su belleza visible. Apenas miraba una

[46] En inglés en el original: negocio. (N. del T.)

partitura, el *melos* ya no sonaba o se adelgazaba o lo reconocía siempre como igual a otro: nacía el aburrimiento. La lectura de libros persistía con toda su avidez, su ritmo, su carencia en lo hondo de mí mismo, pero no el deseo de algún canto.

Se convirtió en una distracción insoportable aquello que para mí era la cima del mundo.

*

Somos además curiosos enigmas trepadores que hunden sus raíces en el porvenir y se despliegan hacia el cielo del pasado.

Es posible que nos aceche más el origen que la muerte. Somos visitados más a menudo por la gruta, por el agua oscura del *amnion*, por la voz aguda de la infancia, que por el cuerpo cadavérico y el silencio putrefacto.

*

Tengo los dedos vacíos.

No soporto ni orden ni sentido ni paz. Recojo las secuelas del tiempo. Desgarro en jirones las reglas del pasado y del presente, que jamás entendí.

Antaño *logos* quería decir "colecta". Colecciono los escombros, las perforaciones de luz fugitiva, los "intervalos muertos", lo intruso y lo desorientado, los *sórdidísima* del antro: la noche es el fondo de los mundos. Todo vale en el no-lenguaje. He intentado hacer regresar cosas carentes de códigos, de cantos y de lenguaje, que vagaban hacia la fuente del mundo. Había que pensar hasta la ausencia de salida de una función predadora vacía. Habría deseado reeditar la epidemia de anacoresis de los antiguos romanos, cuando Augusto impuso en sangre el imperio, o el exilio barroco de los Solitarios (cuya persecución y destierro anhelaban Roma, el ministerio y el rey); perturbando las imágenes construidas por los historiadores, sin duda me habría considerado del mismo modo. Me gustaría haber sumido de nuevo todo en una especie de actividad mítica.

Nacer no sirve causa ninguna y no conoce fin: por cierto no la muerte.

No hay fin porque la muerte no acaba.

La muerte no termina: interrumpe.

*

El intervalo muerto es la mano que el tiempo nos tiende. Aunque la muerte interrumpa, la interrupción está en nosotros, en nuestro cuerpo sexuado, en nuestro nacimiento, en nuestro grito y en nuestro sueño. En nuestro aliento y en nuestro pensar. En nuestra marcha en dos pies y en el lenguaje humano.

El intervalo muerto, del que somos una dependencia precaria, estalla en todo.

*

La luz tiene sus cantos.

Los fuegos me gustan por sus gritos.

Los pabilos de las candelas chisporrotearon durante siglos, pero el cable eléctrico zumba.

*

Tropezamos en todas partes del mundo con el zumbido propio de la luz eléctrica.

Es la "tonalidad" del mundo.

*

Los programas de televisión se interesan en los escritores como los cables de alta tensión se interesan en los pájaros. Es decir a un tiempo por acaso y para matar.

*

La melodía humana nordeuropea invade de manera visible y continua los lugares donde los humanos se reúnen, tal como antaño la estridulación de las cigarras convocaba al verano.

El canto, señuelo del verano.

El *tarabust* solar.

*

Platón las denominaba Músicas. Los antiguos griegos apreciaban tanto el canto de las cigarras que las ponían en jaulas que colgaban en su casa.

*

Titón, hijo de Laomedón, hermano mayor de Príamo, era el hombre más bello de la tierra.

Aurora lo vio. Lo secuestró. Lo amaba. Suplicó a Zeus que otorgase la inmortalidad a su amante. Zeus la concedió al más bello de los hombres. Pero, en su prisa, Aurora omitió pedir la juventud. Así, mientras su amada permanecía idéntica a sí misma, Titón se marchitaba y empequeñecía. Aurora tuvo que meterlo en una canasta de mimbre, como a un niño retozón. Después, cuando el cuerpo de su viejísimo amante fue más largo que un dedo, lo transformó en cigarra. Colgándolo de una rama en una jaula, miraba a su diminuto marido que cantaba sin fin.

Por la mañana, como no pudo satisfacer su deseo con la muñeca minúscula en que se había convertido su marido, la diosa lloró. Las lágrimas de Aurora forman las gotas de rocío.

*

Leonidas de Tarento, discípulo de Epicuro, escribió:

“En la punta del cabo está el gusano, torcido
Hacia el agua oscura. Igual que el sonido de un arpa
El cabo se deshilacha. La carnada está más reseca que una
Momia de mosca en manos de la araña.

Hombre, de aurora en aurora ¿de qué junco eres la flauta?”

*

Nuestras abuelas, las ranas (la rana verde, *rana esculenta*), vivía en el agua durmiente o en los ríos cuyo curso es débil, posadas al sol sobre plantas flotantes. Recuerdo lo agradable que era.

Ronco era el canto-bramido de las ranas macho, en el vasto croar, en las bocas hendidas, en la turgencia de sus sacos resonantes. Ronco en fin el acoplamiento ruidoso.

Comprendo que el abate Spallanzani vistiera todas las mañanas a las ranas macho con diminutos calzones de tafetán antes de empezar sus decisivos experimentos con la electricidad.

Es el señuelo de la lluvia.

¿Quién no apetece comer el *sperma ranarum*, cuyo sabor supera al mismísimo caviar?

Los jabalíes consumen las huevas de rana como el manjar más delicado que la tierra regala a los solitarios.

La polla de agua prefiere las ranas.

Ovidio afirma que los machos, gritando en vano su deseo a sus esposas, se desgarraron la garganta hasta croar. Ovidio afirma que tal fue el origen de la muda de los machos y que las hembras enronquecieron para siempre en un grito de rechazo.

*

Trimalquio relata que viajó a Cumes cuando era niño. Vio los restos desecados de la inmortal Sibila, conservados en una urna suspendida en el ángulo de piedra del templo de Apolo. Conforme al ritual, los niños avanzaban en la penumbra del templo. Gritaban de súbito, bajo la ampolla: "¿Qué deseas, Sibila?" Una voz cavernosa salía de la urna como un eco surgido del ángulo de la roca y contestaba invariablemente: "Deseo morir".

*

Es el canto.
Apothanein theló.

*

Los caminos de silencio de la noche. En un brevísimo poema que dedica a un pájaro devorado por un rapaz, Timneón de Creta dice:

"Los trinos y ornamentos tan dulces de tu aliento

Se alejaron por los caminos de silencio de la noche *(siópèrai nyktos odoi)"*.

*

El silencio es para los oídos lo que la noche para los ojos.

*

Dos años después de rehusar el imperio al emperador Yao, el eremita Xu You se deshizo de la calabaza que le dieran para extraer agua. Como le preguntaron por qué la había desechado, respondió:

"No soporto la queja del viento que surge de la calabaza cuando la suspendo de la rama de un árbol".

Más tarde, Xu You declaró que a cualquier música prefería el sonido de la mano que pendía del extremo de su brazo cuando extraía agua. Plegaba las rodillas. Abombaba la parte superior del cuerpo sobre el borde. Abarquillaba la mano como una concha.

*

Después que la diminuta Sirena de Hans Andersen dio su voz a la bruja (después de haber muerto y convertirse en espuma de las olas), la recobró para decir:

“¿Hacia quién voy?”

*

Ishtar tomó un arpa y se acodó en una roca frente al mar. Del mar vino una gran ola que se detuvo y le dijo:

-¿Para quién cantas? El hombre es sordo.

*

Ya no sé donde leí ese cuento en que un hombre mudo ve a su madre en sueños y no puede expresarle su infortunio.

*

Deje aflojarse las cuerdas del violoncello. Ya no subo a la tribuna de los órganos, Ya no pongo en marcha los fuelles. Ya no me siento ante los teclados amarillos.

He dejado este libro que escribo encima del sillón de plástico situado frente a mí sobre la hierba, donde había descansado los pies. Debajo del enebro sólo tengo la cabeza.

El silencio es una suerte de barahúnda ensordecedora.

La luz blanca, espesa, lenta, quemante, invadió las piernas. El calor de la luz es tal que las cubre de agua.

Muevo hacia atrás los sillones de plástico en el césped. La vida es agobiante. Mi cabeza da vueltas, pero es verdad que vuelvo la cabeza. El jardín tiene menos flores.

La estación se precipita.

Los rosales a lo largo del viejo muro lanzan sus postreras florescencias, pero las hojas que cuelgan en torno de sus ramas están marchitas. El tupido nogal en la orilla del río ya no es de un verde intenso: se ha vuelto negro. El río pasa más lentamente a sus pies. No se sabe incluso si pasa. Ni su desplazamiento ni el viento rizan su superficie. No se sabe si el mar aún atrae al caudal. Dos ortigas blancas se inclinan por encima del estiaje. Tienden el rostro hacia sus propios reflejos, que brillan en el agua negra. Una libélula está posada en la argolla de las viejas gabarras. El vocablo que las designa ya no trae un recuerdo de transporte al término de su cadena. Era un transporte antiguo, un transporte silencioso. Los patos dormitan alineados a lo largo de la hierba seca que desciende hacia el río.

Aparte la madreselva bajo el pórtico (que a decir verdad sólo se huele cerca de la casa diminuta) no se percibe en el jardín olor alguno. Solo se siente el calor del propio cuerpo. Verdad es que suele llegar, una o dos veces en una hora, no se sabe de dónde, un perfume de podredumbre, casi de muerte. Nada se mueve.

Ya ni siquiera escucho el aliento que me anima. El viento ya no existe. El vasto conjunto de bambúes, más que temblar, se sacude. Delante de él, la retama rompe sus vainas negras haciendo caer súbitamente las semillas en la hierba rasa y amarilla. Nada humano jamás le importó a este mundo. Nada humano jampas despertó el interés de los ríos ni de las flores. Todo se difumina en esta bruma granulosa e indistinta que el fuego del sol agregó al calor de la luz. El sol de mediodía empieza a declinar. Hasta el río de los muertos se ha dormido. Nada humano jamás importó al agua que se estanca y ya no refresca. Nada humano jamás importó a los sueños que visitan al dormir de los hombres. Nada humano jamás importo a las visiones que los deslumbran tras sus párpados cerrados y que enderezan violentamente su sexo cuando las miran, las ignoran y duermen.

DECIMO TRATADO

El fin de las relaciones

El vizconde de Valmont mira la hierba verde de la pradera de Saint-Mandé. La manga de su camisa está desgarrada por el hierro: recibió un tajo en el brazo. En silencio, da la espalda al cadáver del caballero Danceny. Sube a su carroza.

El vizconde corre violentamente las cortinas del lecho donde reposa Madame de Tourvel, que tiene la frente empapada de sudor y de cuyos labios escapan estertores hacia el silencio de la habitación. El vizconde da una orden, levanta el busto, desgarra delicadamente el camisón de satén que aprieta el cuello de la mujer. Los miembros desnudos, blancos y magros de Madame de Tourvel, a la débil luz del candelabro, lo conmueven. La obliga a beber un gran vaso de alcohol de pera de Colmar. Recobra el conocimiento, lo ve, se aferra a él y pronuncia su nombre. Como ella le abraza, él la posee. Poseída, ella revive. Regresan al día siguiente mismo, en la bruma espesa del alba (tan intenso es el frío), a París. Valmont se convierte en un financista temible. Madame de Tourvel prepara sus veladoras. Socorre sus noches.

*

En la pradera de Saint Mandé, los testigos recogen en absoluto silencio el cuerpo del caballero Danceny y lo depositan en una camilla. Lo trasladan con infinitas precauciones donde el cirujano de Vincennes. El cirujano lo salva. Seis meses más tarde, Danceny es recibido en la logia de las *Nueve Hermanas*, donde traba amistad con el príncipe de Rohan, con el norteamericano Benjamín Franklin, con Greuze, el pintor, con el doctor Guillotin, con Danton y Hubert Robert. Durante la revolución vota la muerte del rey y obtiene de la Asamblea Constituyente que se rompan, en las estatuas del pasado, “las partes genitales de los hombres, vestigios atroces del Antiguo Régimen”.

*

En la ribera derecha del Sena, en la Opera, Madame de Merteuil saluda al vizconde y a Madame de Tourvel sonriendo, y pasa ante ellos sin decir una palabra: el amante del momento levanta la cortina. Madame de Merteuil se salvó de la viruela y su rostro está indemne. No sólo ganó su proceso, sino que el tribunal le dio derecho a una suma de dieciocho mil libras. Permanece en París, a despecho de la impresión de sus cartas. La reputación de la marquesa, a fuerza de vilificada, subyuga. En la sociedad, en el teatro, los hombres la buscan, a tal punto que su vida cotidiana se ve importunada. Decide un viaje, un periplo solitario: embarca en Le Havre de Gráce, atraviesa la Mancha, recorre en berlina la campiña de Harnpshire. De improviso, entre nubes, estrépitos y tumbos, ordena al cochero que se detenga, y allí, en el burgo de Deane, adquiere una casa de veinte habitaciones. Una alameda larga y sinuosa, de grava gris, conduce al lugar. Detrás de la morada hay un gran estanque en mitad de un prado y un bosquecillo contiguo, que lo cerca.

En el horizonte se confunden las colinas bajas y la bruma. El aire es húmedo y azul.

Todo calla.

*

Madame de Merteuil visita todas las tardes a sus pobres. Elige dos jovenzuelas, Casandra y Jane, que habitan el lindero del burgo, en la pequeña curia de Steventon. Con ellas gusta cantar melodías de Jackson d'Exeter. La marquesa aprende viola de gamba con un ex violero de la Compañía real. Invita a su casa a sus jóvenes amigas para pequeños tríos de Handel o de Caix d'Hervelois, interrumpidos por incontenibles ataques de risa. Jane regala a la marquesa una vieja pieza de Purcell, de un estilo semejante, recamada con un lacito gris perla, trozo de música que llena de estupor a la marquesa a pesar de su antigüedad. Casandra se encarga de la flauta, Jane del clavecín, mientras la marquesa asegura el bajo y marca el compás con el pie: descifran íntegramente el añoso manuscrito. Después del descifraje cae la tarde; beben riño, dicen boberías; la marquesa sugiere come-

terlas pero las señoritas Austen se niegan. De improviso canta el gallo y Jane se alza del diván, pálida. Toma a su hermana de la mano y ambas se precipitan a la curia, sujetando sus vestidos. Con la esperanza de corromper a Jane, la marquesa ordena adquirir para ella y la sala de estudios de Steventon -donde cien años antes dormía el cerdo- un piano de verdad que vale cuarenta guineas. La marquesa no aprecia su sonoridad indefinida, huidiza y sentimental, pero Jane está loca de felicidad. La marquesa compra e intenta interpretar en su viola todas las obras que quedan bajo el nombre de Henry Purcell, que hizo buscar en Londres; empieza a practicar canto para poder entonarlas, pero las dos jóvenes no quieren ayudarla a interpretar una música que les parece demasiado ampulosa. No tiene importancia: la marquesa se aficiona al cricket. En adelante viste de amazona y echa pestes contra la incomodidad de las sayas falbalaceadas cuya moda se extiende. A instancias de Jane, se entusiasma con la poesía de Crabbe. Cada vez con mayor frecuencia pasea por el bosque, que orilla la propiedad, atravesado por un arroyo cuyas aguas son encaminadas hacia el estanque por un delgado y frágil acueducto disimulado bajo los olmos. Entre sus campesinos cuenta con tres o cuatro jugadores de cricket que hace llamar cuando el deseo genésico le inflama de súbito el vientre. Los obliga a cubrirse con máscaras de animales para no percibir de ellos más que la vida, o por lo menos uno de sus aspectos que le parece más sincero y conmovedor. Se hastía de los jóvenes. La conversación de las jovenzuelas también se ha vuelto fastidiosa y su desprecio intransigente por la obra de Purcell la desencanta cada día más, especialmente porque ellas se la descubrieron. A pesar de las pullas de Jane, la marquesa no tiene ni por un instante la impresión de envejecer por sentirse conmovida ante unas sonoridades añosas de doscientos años. Se apronta a abandonar Hampshire.

Con la edad aparecen algunas locuras que no parecen estrafalarias en el burgo de Deane: hubiera querido ser un canguro. Estima que Groenlandia no existe. Al mismo tiempo asegura que Dios tampoco. Está segura de que los hombres pueden volar. Está convencida de que los olores más penetrantes están desapareciendo de este mundo. Afirma que en primavera desearía ser un pequeño mosquito entre las flores. Declara amar la energía en la mirada de las mujeres, en la

mirada de la más joven de sus dos amigas, en la mirada de un hombre que conoció, en la mirada de ¡os perros, en la mirada de las avispas que devoran a las ardillas rojizas que abundan en Hampshire. Lo que prefiere, aun más que el placer, es la sombra de los castaños en julio. Surge en ella el placer de instalar las tumbonas en la hierba. También apetece los platos de fresas aplastadas, la escala de *mi* mayor, el sonido de la viola de gamba cuando una ventana la separa de su origen, la belleza del agua, la belleza del sonido del agua y la belleza del reflejo de la naturaleza que en ella se avizora, que se rompe con la caída de una hoja o con el desprendimiento de una gravilla gris y que la calma y el instante que sigue tranquilamente restauran.

*

En marzo de mil setecientos noventa y ocho, la marquesa de Merteuil, renunciando a sus jóvenes amigas y a los jugadores de cricket, retorna a Francia. Desembarca en Dieppe y evita París, ganando en carruaje su propiedad de Jargeau, cerca de Orléans, en la ribera del Loira.

Encuentra el castillo devastado. Durante tres meses lo hace reconstruir. Después de vacilar largo tiempo, dejando a los obreros con sus piedras, su polverío y su ruido, recupera el valor y decide regresar a París.

En septiembre de mil setecientos noventa y ocho la Marquesa de Merteuil está en Meudon, donde conoce al norteamericano Benjamín Franklin, con quien cena, y que le produce la impresión de ser un imbécil. Rechaza sus manos, que se aventuran entre sus rodillas. Se apasiona con la Exposición Industrial organizada en el Champ-de-Mars, que el norteamericano elogia. Benjamín Franklin le dice:

"Quien no ha oído un brindis propuesto por Jacques Danton en el refectorio del convento de los Jacobinos desconoce la voz masculina".

Al día siguiente, por la mañana, mucho antes de rayar el alba, ordena enganchar los caballos. Abandona Meudon. Atraviesa el puente de Sévres. Bordea campos y muelles. Llega a la vieja ciudad. La primera impresión que produce en la marquesa es de estupor. Las plazas han sido despojadas de sus estatuas. La capital se muestra

empobrecida por la guerra civil. Numerosos hoteles que conoció otrora están derruidos. Los edificios y jardines de las comunidades religiosas han sido arrasados. Con la excepción de algunas con algún mantenimiento, las casas que aún siguen en pie muestran un estado de decrepitud e inmundicia repugnantes.

En la ribera derecha, los jardines abiertos al público han sido abandonados.

Bajo un cielo blanco, nubla la mirada una lluvia fina, blanca y silenciosa, de naturaleza casi normanda. Su carruaje sigue la ruta adoquinada que bordea el Sena. Repentinamente la marquesa se siente extranjera. Incluso tiene la impresión de ser un espíritu que descubre el otro mundo. Las dos riberas del río indignan por el desamparo de los hombres que allí se aglomeran y la desnudez de los niños enflaquecidos y pálidos que juegan.

En el borde del muelle ve cinco palabras grabadas a cuchillo, tiznadas de carbón: *La libertad o la muerte*. De pronto se dice que conocía a un hombre que había transformado esa frase en el secreto de su vida.

Se le oprime el corazón.

Pide a su cochero que se detenga.

La Marquesa abandona el carruaje bajo la lluvia fina. Se lleva la mano al corazón. En el muelle mojado sus pies resbalan; se acerca con dificultad a la inscripción. Cerca de ella y bajo la lluvia un revendedor ofrece en silencio unos libros en un caballete. La marquesa toma en sus manos un volumen, que limpia sin pensar con su guante. Ocurre que las armas que figuran en la tapa son las de Danceny. Se estremece. Elige otro: también fue de un hombre que conoció en la corte y con quien compartió placeres. El vendedor insiste en que diga su precio. Molesta por la petición, arroja los libros en el caballete, impaciente.

Piensa: "Si sigo hurgando voy a hallar un libro con las armas de Valmont".

No articula ese nombre, pero inesperadamente las piernas se le aflojan.

Se aferra del borde pétreo del muelle. Una bruma le nubla la mirada.

Recobra poco a poco la respiración.

Reabre los ojos. Abajo, en el muelle, ve a un hombre pescando, que saca un pez. La marquesa se vuelve con brusquedad. Una lágrima resbala por su mejilla. Frota maquinalmente su guante manchado. Desea volver al carruaje, pero no puede hacerlo sola.

El cochero baja del pescante y se acerca. La marquesa ya no tiene aliento. Susurra a su cochero.

Déme su brazo. Ayúdeme. No vamos a la Exposición Industrial. Regresamos a Jargeau... Regresamos a Jargeau...

Repite en voz baja: ¡A Jargeau! ¡A Jargeau!", como si suplicara a su propio lacayo.

*

Dijo en voz baja al cochero: "¡A Jargeau! ¡A Jargeau!"

En Jargeau se desvanece el verano. El tiempo es magnífico y pesado, La languidez del Loira la embelesa.

Al atardecer, en la arena tan caliente, tan suave y amarilla que bordea el río inmenso, hace instalar cerca del agua una tumbona, un botellón de agua fresca, una manguilla, un sombrero de paja con un velo de gasa amarilla de Holanda. Madame de Merteuil adora sentarse en su tumbona y sujetar con los dedos un junquillo en cuyo extremo se anuda una línea. Lanza el señuelo. Resurge una melodía. Canturrea *Joy*. Canturrea *¡O Solitude!* Saca del agua gobios diminutos, del tamaño de un dedo.